



Universidade Federal
de São João del-Rei

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI
DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

DIOGO BRITO REZENDE

**O MÉTODO DE NIKOLAI DEMIDOV: A “LIBERDADE” COMO
CAMINHO PARA A VIVÊNCIA CÊNICA DO ATOR**

São João del-Rei

2021

DIOGO BRITO REZENDE

**O MÉTODO DE NIKOLAI DEMIDOV: A “LIBERDADE” COMO
CAMINHO PARA A VIVÊNCIA CÊNICA DO ATOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Performance, Processos e Poéticas Artísticas

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Guimarães Ferrer Carrilho

São João del-Rei

2021

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R862m Rezende, Diogo.
O método de Nikolai Demidov : a "liberdade" como
caminho para a vivência cênica do ator / Diogo
Rezende ; orientadora Maria Clara Guimarães Ferrer
Carrilho. -- São João del-Rei, 2021.
223 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal de São João
del-Rei, 2021.

1. Atuação. 2. Vivência. 3. Demidov. 4.
Stanislávski. 5. Trabalho do ator. I. Guimarães
Ferrer Carrilho, Maria Clara, orient. II. Título.

DIOGO BRITO REZENDE

**O MÉTODO DE NIKOLAI DEMIDOV: A “LIBERDADE” COMO CAMINHO
PARA A VIVÊNCIA CÊNICA DO ATOR**

Dissertação de mestrado *aprovada* pela banca examinadora e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

São João del-Rei, 17/12/2021.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Clara Guimarães Ferrer Carrilho
(Orientadora – PPGAC/UFSJ)



Profa. Dra. Juliana Reis Monteiro dos Santos
(Membro – PPGAC/UFSJ)



Profa. Dra. Alice Kiyomi Yagyu
(Membro – ECA/USP)

Agradecimentos

Agradeço, sinceramente, a todos que, de alguma forma, contribuíram para que minha pesquisa chegasse até aqui. A todos do grupo LAB, a todos que passaram pelo treinamento no EstúdioLAB, a todos que participam da Escola Demidov, a todos com quem também trabalhei em outras ocasiões, e a todos que me apoiaram nessa minha jornada no Teatro. Obrigado!

RESUMO

O presente texto pretende se debruçar sobre a abordagem que o professor e diretor russo Nikolai Demidov (1884-1953) desenvolveu, durante três décadas, para o trabalho do ator. Para tanto, teremos como ponto-focal de análise o princípio da “liberdade” sugerido por Demidov, princípio este que, segundo o teatrólogo, seria a base para uma atuação viva e genuína pelo intérprete no palco. Discorreremos também sobre as conexões entre o trabalho de Nikolai Demidov e o de Konstantín Stanislávski (1863-1938), este último sendo o responsável por introduzir Demidov à noção de “vivência” no trabalho do ator. Analisaremos, assim, as convergências e divergências entre as abordagens desenvolvidas por ambos, e também sobre como a técnica de Demidov teve sua origem no núcleo do “sistema” de Stanislávski. Por fim, os princípios componentes da abordagem que Demidov nos apresenta em seus livros serão detalhados e examinados, e uma breve análise sobre experimentações práticas executadas pelo autor deste texto com o que é proposto pelo teatrólogo russo também será realizada.

Palavras-chave: Atuação; Vivência; Demidov; Stanislávski; Trabalho do ator.

ABSTRACT

This text intends to focus on the approach that the Russian professor and director Nikolai Demidov (1884-1953) developed, for three decades, for the actor's work. Therefore, we will have as a focal point of analysis the principle of "freedom" suggested by Demidov, a principle that, according to the teatrologist, would be the basis for a live and genuine performance by the actor on stage. We will also discuss the connections between the work of Nikolai Demidov and that of Konstantín Stanislavski (1863-1938), the latter being responsible for introducing Demidov to the notion of "experiencing" in the actor's work. Thus, we will analyze the convergences and divergences between the approaches developed by both, and also on how Demidov's technique had its origins in the nucleus of Stanislavski's "system". Finally, the component principles of the approach that Demidov presents us in his books will be detailed and examined, and a brief analysis of practical experiments carried out by the author of this text with what is proposed by the Russian teatrologist will also be carried out.

Keywords: Acting; Experiencing; Demidov; Stanislavski; Actor's Training.

SUMÁRIO

NOTA DO AUTOR	11
INTRODUÇÃO	12
PARTE I: DA VIVÊNCIA COMO VIA	22
CAPÍTULO I: DO NATURALISMO À VIVÊNCIA	23
1.1 O naturalismo no teatro	23
1.1.1 <i>Zola e o naturalismo no teatro</i>	23
1.1.2 <i>Stanislávski e o naturalismo</i>	30
1.1.3 <i>Demidov e o naturalismo</i>	33
1.2 Diálogos por Denis Guénoun: o ator e seu personagem	37
1.2.1 <i>De Aristóteles a Diderot</i>	37
1.2.2 <i>Freud e Stanislávski</i>	44
CAPÍTULO II: INTRODUÇÃO À ABORDAGEM DE DEMIDOV	48
2.1 Breve biografia de Demidov	48
2.2 O objetivo da abordagem	53
2.3 A passividade	54
2.4 A “liberdade”	54
2.5 Os “ <i>études</i> ”	55
2.6 A importância das circunstâncias propostas e da repetição	56
2.7 A técnica de “suporte”	57
CAPÍTULO III: DIVERGÊNCIAS ENTRE AS ABORDAGENS DE DEMIDOV E STANISLÁVSKI.....	58
3.1 Ações físicas	58
3.1.1 <i>O nome “ação física”</i>	60
3.1.2 <i>Um método específico de como se utilizar as ações físicas</i>	61
3.2 Atividade vs Passividade	69

3.3 Sem “elementos”	75
3.4 Análise vs Síntese	77
3.5 “Você pode e deve combinar o ‘Sistema de Stanislávski’ com meus princípios e métodos?”	80
PARTE II: LIBERDADE E ESPONTANEIDADE.....	82
CAPÍTULO I: ASPECTOS BASAIS DA ABORDAGEM DE DEMIDOV	83
1.1 A busca por controle	83
1.2 Liberdade interna e externa	86
1.3 A percepção	91
1.4 Hábito e condicionamento	96
1.5 O papel do <i>racional</i> no trabalho do ator	102
1.6 Os <i>études</i>	107
1.7 O papel do “suporte”	121
1.8 O texto decorado, as circunstâncias e a passividade	128
CAPÍTULO II: A ABORDAGEM DE DEMIDOV NA PRÁTICA	141
2.1 A direção da peça-curta “Quarentena”	142
2.1.1 <i>Ensaio 1</i>	143
2.1.2 <i>Ensaio 2</i>	148
2.1.3 <i>Ensaio 3</i>	150
2.1.4 <i>Ensaio 4</i>	153
2.1.5 <i>Ensaio 5</i>	154
2.1.6 <i>Apresentação</i>	156
2.2 O treinamento com alunos-atores no ESTÚDIOLAB	157
2.2.1 <i>Período 1 – 2018.1 (março a junho de 2018)</i>	157
2.2.2 <i>Período 2 – 2018.2 (agosto a novembro de 2018)</i>	164
2.2.3 <i>Período 3 – 2019.1 (março a junho de 2019)</i>	167
2.2.4 <i>Período 4 – 2019.2 (agosto a novembro de 2019)</i>	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS (POR FIM, O FUTURO).....	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183

APÊNDICES	1
A – Relatório de direção da peça-curta “Quarentena”	191
B – Relatório do Treinamento no EstúdioLAB	203
C – Peça-curta “Quarentena”	214
D – Cena “Lagoa Azul”	222

NOTA DO AUTOR

A presente pesquisa resulta de minha abordagem pessoal dos escritos do teatrólogo russo Nikolai Demidov.

INTRODUÇÃO

As piores *mise-en-scènes* são aquelas que o diretor dá. Vi como os atores ficavam de costas para mim, faziam algo, falavam e eu entendia tudo. Não consigo inventar *mise-en-scènes* dessas. Os artistas estavam vivendo e realmente agindo. Quero chegar a espetáculos sem *mise-en-scènes* fixas. Por exemplo, hoje aqui está a parede, está aberta, e amanhã virá um ator e não vai saber qual parede estará aberta. Pode vir ao teatro e o pavilhão estará colocado de um jeito diferente do de ontem, e todas as *mise-en-scènes* são mudadas. E o fato de o ator precisar procurar improvisando novas *mise-en-scènes* dará muitos momentos interessantes e inesperados. Nenhum diretor vai inventar tal tipo de *mise-en-scènes* (STANISLÁVSKI *apud* VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 289-290).

A noção de “vivência” no trabalho do ator foi introduzida pelo teatrólogo russo Konstantín Stanislávski (1863-1938) como um procedimento a ser investigado, seja pela sua prática enquanto professor ou enquanto diretor teatral. Essa noção – do ator *vivenciar* seu personagem em cena – se basearia, segundo o diretor russo, no seguinte princípio:

Lembrem-se sempre de que esse princípio, de que esse propósito básico, deve ser nosso guia em todos os momentos de nossa vida criativa. É por isso que pensamos, antes de mais nada, no aspecto interior do papel, ou seja, na sua vida psicológica, que criamos a partir do *processo de vivência*. Esse é o aspecto mais importante do trabalho criativo, e deve ser a primeira preocupação do ator. Você tem de vivenciar um papel, ou seja, vivenciar sentimentos análogos a ele *sempre* que o desempenharem. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 20, *Grifos meus*).

A vivência do ator de seu personagem, segundo Stanislávski, se diferenciava do que ele chamava da “representação” do ator de seu personagem, a qual teria como objetivo não o “vivenciar sentimentos análogos” aos do papel (como ele escreve), mas sim a reprodução externa e formal desses mesmos sentimentos:

Você pode vivenciar o papel todas as vezes ou, como foi feito aqui, vivenciá-lo uma ou duas vezes para registrar a forma exterior que um sentimento adquire. Uma vez percebida a forma, você aprende a repetí-la mecanicamente, com a ajuda de músculos treinados. Isso é a representação, a reprodução de um papel (STANISLÁVSKI, 2017, p. 24).

De maneira mais pessoal, a vontade de iniciar uma pesquisa teatral voltada para essa temática – a vivência cênica do ator – surgiu ainda em 2015, quando estava cursando o primeiro período no Curso de Teatro da Universidade Federal de São João

del-Rei (UFSJ). Confesso que, antes de ingressar no curso, não fazia ideia de quem havia sido Konstantín Stanislávski e muito menos tinha algum conhecimento sobre suas propostas para o trabalho do ator.

Sempre me interessei muito pelo comportamento humano e por nossa psicologia, pelo por que fazemos o que fazemos durante nossas vidas e pelo que poderia ser a causa desses porquês, e também suas consequências. Ingressando na graduação em Teatro, então, numa disciplina voltada à direção teatral ofertada para o primeiro período de minha turma, descobri, num texto, pela primeira vez o nome de Konstantín Stanislávski. A curiosidade me levou a pesquisar mais sobre quem havia sido esse teatrólogo e, desde então, venho lendo e buscando destrinchar e entender sempre o máximo possível sobre as propostas do criador do famoso “sistema”. Sua abordagem sobre o que ele chamou de “vivência” do ator em cena me cativou logo de início, por explorar aspectos psicológicos durante o trabalho do ator sobre si mesmo e sobre seus personagens.

Confesso que, principalmente durante meu primeiro ano de leituras e práticas acerca do “sistema” de Stanislávski, eu tinha, olhando hoje em retrospecto, uma noção ainda muito, digamos, superficial das propostas de Stanislávski. A própria palavra “vivência”, para mim, ainda era desconhecida, por ter sido introduzida somente em traduções mais recentes de suas obras. Mesmo assim, eu buscava ler o máximo de textos e artigos relacionados ao seu trabalho que eu conseguia, tanto em português quanto em inglês. Hoje posso afirmar que o modo como atualmente interpreto suas propostas veio se moldando e tomando a forma que tem, agora, da metade 2016 para cá (2021...), a partir do meu contínuo aprofundamento – tanto teórico quanto prático – sobre as noções que o diretor russo nos apresenta sobre a arte do ator.

No entanto, em dezembro de 2017, descobri Nikolai Demidov (1884-1953). A pesquisa e estudos relacionados à vivência na arte da atuação também fez parte da trajetória de Demidov, o qual foi parceiro de trabalho de Stanislávski por quase trinta anos (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016). Era um psiquiatra e, como tal, fornecia material relacionado aos estudos de psicologia a seu colega, com o intuito de ajudar no desenvolvimento e embasamento científico do “sistema” que estava sendo criado por Stanislávski para o trabalho do ator.

Demidov, no entanto, após mais de duas décadas de trabalho conjunto com Stanislávski, decide por seguir seu próprio caminho, e passa a pesquisar e a desenvolver sua própria abordagem para o treinamento do ator sobre a “vivência” do personagem. O resultado dos trinta anos de pesquisas que se seguiram (até sua morte, em 1953) foi a

escrita de cinco livros, que abordam desde uma visão mais geral do Teatro de sua época até uma análise mais vertical de suas descobertas relacionadas à vivência do ator em cena. Demidov, em suas palavras, também define no que se constituiria a “vivência”:
“Na base da arte da vivência está um *processo* que leva o ator a se transformar no personagem e a viver a vida do personagem, a assumir a sua personalidade, paixões e ideais.” (2016, p. 148)¹.

No entanto, seus livros, dedicados exclusivamente à arte do ator e seu treinamento, foram proibidos pela censura russa. Essa proibição impactou na disseminação do legado do teatrólogo, uma vez que suas obras só foram publicadas pela primeira vez (em formato completo) a partir de 2004, cinquenta e um anos após sua morte. O fator que levou a tal censura, segundo nos conta o professor, diretor e tradutor para o inglês dos livros, Andrei Malaev-Babel² (*apud* DEMIDOV, 2016), seria o fato de que, em seus escritos, Demidov propõe a perspectiva de que o ator devesse, em cena, buscar ser “*passivo*”, e não “ativo”. Ele escreve: “Para um ator, sua salvação no palco não é a atividade, mas a passividade. Somente a *passividade*.” (DEMIDOV, 2016, p. 679). Tal pensamento – por defender, como veremos, que muito do que acontece conosco e do que nos leva a agir e sentir (como nossos “impulsos” à ação e aos sentimentos) acontece sem nossa percepção consciente e racional, e que o ator, portanto, não deveria tentar controlar essas manifestações (DEMIDOV, 2016) – era tido como uma desobediência à visão materialista pregada pelo governo russo da época, o qual impunha a ideia de que o ser humano teria a completa capacidade de controle sobre a natureza e sobre si mesmo, além de colocar o “sistema” de Stanislávski como a única abordagem permitida para o treinamento do ator (BENEDETTI, 1999). Muitos teatrólogos propositores de abordagens diferentes – e que não se enquadravam na ideologia imposta pelo governo – foram perseguidos, como Vsevolod Meyerhold (1874-1940), que, além de ter seu teatro fechado, foi torturado e, em seguida, assassinado (BENEDETTI, 1999).

Os tidos como seguidores e defensores do “sistema” de Stanislávski, como nos conta o próprio Demidov (2016), teriam ajudado a efetivar a censura de seus livros, já que proclamavam publicamente que sua abordagem propunha caminhos “místicos” e que o pesquisador era um “traidor”. Foi somente com o apoio de psicólogos russos

¹ Todos os trechos retirados dos escritos de Demidov (2016) foram traduzidos do inglês por mim.

² Andrei Malaev-Babel é professor da Florida State University (FSU) e do New College of Florida, além de chefe do Departamento de Atuação da FSU.

respeitados, como Boris Livanov (1904-1972), que, em 1965, uma versão editada do terceiro livro de Demidov, “*The Art of Living Onstage*” (“A Arte de Viver no Palco”, numa tradução livre), foi publicada (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016). Livanov escreve, para tal edição, um prefácio, o qual ele inicia da seguinte maneira:

Ao pegar o livro, muitos jovens leitores podem perguntar: "E quem é Demidov?" De fato, o nome Nikolai Vasilievich Demidov é desconhecido para muitos círculos de leitores e espectadores, pois os nomes de muitos professores de teatro são desconhecidos, embora o trabalho dessas pessoas maravilhosas viva no trabalho de gerações inteiras de atores. Essas pessoas sempre permanecem nas sombras, sacrificam fama e sucesso visíveis por causa de um trabalho duro e escrupuloso com a juventude teatral, pois veem nos primeiros passos certos do aluno a grande verdade futura do ator no palco. Nikolai Vasilievich Demidov (1884-1953) foi um professor e diretor teatral. [...] Ele era um artista e pesquisador, apaixonado pela arte da cena, pelo ator e pela ciência do teatro. Médico de formação, um homem de grande e versátil cultura, Demidov chegou ao Teatro de Arte de Moscou em 1911 como um dos ardentes amigos e apoiadores do teatro e, segundo Stanislávski, tornou-se seu entusiasta altruísta. "Desde o momento em que nos conhecemos", escreveu Stanislávski sobre Demidov em 1926, "ele ficou tão empolgado com o teatro e, em particular, pela técnica interna (psicológica) de atuação que se dedicou completamente à arte". Por muitos anos, Demidov foi o assistente mais próximo do grande diretor e professor na execução de seu "sistema" durante sua vida. (*apud* DEMIDOV, 1965, p. 2. *Tradução minha*).

A atriz e diretora Maria Knebel (1898-1985), que havia sido aluna dos dois diretores russos (KNEBEL, 2016), também escreve, para a mesma edição, um segundo prefácio. Nele, Knebel escreve o seguinte a respeito de suas memórias com Demidov:

Lembro-me bem do período em que Nikolai Vasilyevich Demidov ensinou no Segundo Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (foi em 1921-24); por acaso eu estava entre seus alunos. Demidov conduzia seus *études*, procurando maneiras próprias de realizar as tarefas de K. S. Stanislavsky. Um homem de extraordinária pureza e integridade, um profundo conhecedor e entusiasta ardente de seu trabalho, como lembram muitos dos alunos de Demidov. (*apud* DEMIDOV, 1965, p. 7. *Tradução minha*).

A edição de 1965, no entanto, permaneceria à venda por apenas um curto período de tempo, e acabaria por se tornar uma raridade (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016). As recorrentes críticas que Demidov dirigia aos seguidores do “sistema” de Stanislávski – tanto em seus livros quanto fora deles – podem ter ajudado a impulsionar, segundo ele mesmo escreve (2016), a censura de seus livros. Demidov criticava ferrenhamente aqueles que, de acordo com ele, disseminavam uma ideia distorcida e corrompida dos ideais de Stanislávski sobre o trabalho do ator. O pesquisador, então, ao expor aos jornais russos de seu tempo essas – tidas por ele –

distorções feitas dos ideais de Stanislávski e propor um novo caminho para as pesquisas relacionadas ao treinamento do ator, teria acabado, segundo seus relatos (2009), por ser ignorado e silenciado pelo meio artístico dominante. Como o governo da época pregava o total controle do ser humano sobre si, conseqüentemente condenava também as noções de inconsciente e de genética à “misticismos” (BENEDETTI, 1999). Afirmações como as de Demidov (2016) de que, por exemplo, seria o inconsciente do ator a fonte da criatividade e de que o melhor meio para que o ator conseguisse acessar essa criatividade seria pela busca de sua “liberdade” (não controle racional) física e psicológica, consequência da “*passividade*”, teriam levado todas as tentativas do pedagogo de disseminar suas ideias – fosse na forma de livros ou em palestras e aulas – a serem impedidas e denunciadas ao governo:

Quando, no início da década de 1940, Demidov enviou o manuscrito de um de seus livros sobre o novo método (*A Arte de Viver no Palco*) aos editores [...], ele enfrentou uma série de "críticas internas" graves, repletas de acusações de "idealismo", "misticismo", "falta de orientação ideológica adequada" etc., etc. Todas as acusações eram, é claro, consistentes com os dogmas soviéticos da época. Um dos autores de tal revisão acusou Demidov de "empirismo adulator", "agnosticismo", "intuitivismo", "fisiologismo" e de ser um defensor da "teoria da corrida livre". Ele terminou sua revisão, escrita no estilo de "relatório às autoridades", com efetivas conclusões: "Se o autor deste 'sistema' está ensinando algo a alguém, é essencial intervir e finalizar essas atividades de ensino imediatamente" (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016, p. 11).

Partindo dessas diversas questões relacionadas à censura sofrida por Demidov e seu recém “redescobrimento” – como chama Babel (2015) – no mundo teatral, essa dissertação de mestrado se propõe a uma exploração dos escritos e propostas da abordagem pesquisada por Nikolai Demidov para o treinamento do ator, desenvolvida e amadurecida por ele durante mais de trinta anos. As reflexões que aqui se darão permearão constantemente a noção de “*liberdade*” como proposta por Demidov, passando também pela ideia de “*passividade*”, sendo esta a chave, segundo o teatrólogo, para uma maior abertura da “*percepção*” do ator em cena e possibilitadora da imersão daquele sob as circunstâncias de seu personagem: “Não é a atividade que precisa ser cultivada, mas a *passividade* – a *capacidade de se colocar sob as circunstâncias*. Deixe-as nos girar e nos empurrar.” (DEMIDOV, 2016, p. 681).

Buscarei explorar, portanto, tanto de forma teórica – seguindo os relatos de Demidov – quanto de forma prática, os possíveis efeitos que essa “liberdade” teria sobre o ator, seu uso como um canal para uma maior “passividade” por parte do intérprete, e o

que diferenciaria essa “passividade” da busca pela “atividade” – como proposta por Stanislávski (2017). Veremos também como essa “liberdade” e consequente “passividade” deveriam, segundo Demidov, ser trabalhadas e cultivadas durante o treinamento com os atores, nos debruçando, para tanto, sobre os diversos dispositivos e princípios que o pesquisador nos apresenta constituintes de sua abordagem.

A presente dissertação divide-se em duas Partes, sendo cada Parte composta, respectivamente, por três e dois Capítulos. Na Parte I, nos limitaremos a contextualizar o surgimento e o desenvolvimento da abordagem para atores criada por Demidov e introduzi-la brevemente ao leitor. Assim, o Capítulo I, assim será dedicado à noção de “Naturalismo” no Teatro e à sua ligação com a noção de vivência tal como proposta por Stanislávski e Demidov. Para tanto, nos debruçaremos também sobre ideias do pensador francês Émile Zola. Um panorama geral sobre as diversas perspectivas do trabalho do ator sobre seu personagem será brevemente organizado – indo desde Aristóteles, passando por Diderot e terminando em Stanislávski –, nos utilizando da perspectiva sugerida pelo professor Denis Guénoun em relação ao tema, em seu livro “O Teatro é Necessário?” (2004). No Capítulo II, uma introdução à abordagem de Demidov será realizada, com alguns conceitos-chave da técnica do teatrólogo sendo apresentados ao leitor, como “o objetivo da abordagem”, a “passividade na abordagem de Demidov” e a noção de “liberdade e espontaneidade”. Já no Capítulo III, será proposta uma comparação entre as abordagens criadas por Demidov e por Stanislávski para o trabalho com os atores, a fim de melhor demarcar os limites que separam as filosofias constituintes de cada uma.

A Parte II será dedicada exclusivamente a uma imersão e estudo mais verticalizados sobre o que propõe Demidov para a atuação. No Capítulo I, buscaremos destrinchar minuciosamente os aspectos básicos e fundamentais da abordagem do teatrólogo (como “o papel do racional” no trabalho do ator, os “*études*” como exercícios de treinamento, e as propostas de “liberdade interna e externa”), objetivando uma melhor elucidação dos dispositivos dela formadores. No Capítulo II, uma reflexão sobre a experimentação prática da abordagem será realizada, utilizando-se como objeto de estudo o treinamento que realizei com atores (2017-2019) baseado nas propostas de Demidov e também uma peça-curta que dirigi em 2020 (ambos melhor detalhados mais adiante). Por fim, buscarei propor uma conclusão sobre as reflexões que foram realizadas ao longo desta dissertação, objetivando sintetizar meus pensamentos acerca

do que foi discutido e também refletir um pouco sobre o possível futuro das pesquisas voltadas à técnica de Demidov no Brasil e no mundo.

Como material de estudo e apoio, me utilizarei principalmente dos escritos do próprio Demidov sobre sua abordagem – tanto a versão em inglês (2016) quanto a versão em russo (2004-2009) – e também dos escritos de Stanislávski relacionados à sua técnica e sobre a vivência – “O Trabalho do Ator” (2017). Além disso, livros e relatos *sobre* Stanislávski e seu “sistema” também nos servirão de base, como “Análise-Ação: Prática das ideias teatrais de Stanislávski”, escrito pela já citada Maria Knebel (2016); “Stanislávski Ensaia” (2016), do ator Vassíli Toporkov (1889-1970), e “Stanislavsky and the Actor”, do pesquisador Jean Benedetti (1998). Ainda outros livros serão utilizados: “Stanislavski: His Life and Art” (1999), também de Benedetti, e “Stanislávski: Vida, Obra e Sistema” (2015), de Elena Vássina e Aimar Labaki.

A nítida escassez de material a ser utilizada sobre a abordagem de Demidov – comparada a abundância de livros a serem utilizados sobre Stanislávski e sua técnica – se dá pelo fato de que, tirando o que foi escrito pelo próprio Demidov, ainda não temos, no momento em que se escreve este texto, nenhuma outra fonte escrita extensa e detalhada acerca dos dispositivos apresentados pelo teatrólogo para o trabalho do ator. O que encontramos são apenas curtos textos nos apresentando quem foi Nikolai Demidov – como o texto em português de Marcela Grandolfo, intitulado “Nikolai Demidov: o teatro russo redescoberto”, publicado no *Caderno de Registro Macu* (2018) e o texto do próprio tradutor para o inglês da obra de Demidov, Andrei Malaev-Babel, com nome “Nikolai Demidov – Russian Theater’s Best-kept Secret” (2015) –, ou nos convidando a participar de oficinas dedicadas a técnica do teatrólogo – como as ministradas por Malaev-Babel³. Já os livros sobre o trabalho de Stanislávski com os atores nos ajudarão a formular discussões acerca da noção de vivência cunhada pelo teatrólogo russo, de sua visão sobre a busca pelos atores dessa vivência. Além disso, veremos também se a perspectiva do criador do “sistema” em relação ao treinamento do ator coincide – ou diverge – da perspectiva apresentada por Demidov, da mesma forma que analisaremos também *como* a abordagem de Demidov teria sido influenciada pelo trabalho anterior do propositor da “liberdade” com o “sistema” de Stanislávski.

A professora doutora Alice Kiyomi Yagyu também investiga, no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

³ Informações sobre as oficinas ministradas por Andrei Malaev-Babel podem ser encontradas em <https://demidovschool.com/eng>.

(USP), as propostas de Nikolai Demidov, com o projeto de pesquisa “Études Demidov”, iniciado em 2018. Visando aperfeiçoar a sua formação, Yagyu participou, nesse mesmo ano, de uma das oficinas ministradas pelo diretor-pedagogo Malaev-Babel.

Vale mencionar que, em março de 2020, conversei, via videochamada, por cerca de duas horas com esse importante diretor. Os assuntos abordados giraram todos em torno das propostas de Demidov para a atuação. Consegui organizar, também, para maio de 2020 (a partir da conversa que tive com Malaev-Babel em março), uma oficina com um dos pupilos de Malaev-Babel, Andrei Biziorek, coordenador do *Demidov Studio London*⁴ (polo de treinamento da abordagem de Demidov). A oficina durou cerca de três horas, e participaram dela eu e mais cinco colegas, todos eles já introduzidos a Demidov anteriormente por mim. A oficina foi quase que exclusivamente prática (tivemos algumas ligeiras discussões teóricas), e confesso que me surpreendi muito positivamente no fim do treinamento com o fato de que o modo como o qual Biziorek conduzia os exercícios se mostrou – não só para mim, mas também para meus colegas, que depois vieram comentar comigo sobre o assunto – extremamente semelhante ao modo como eu mesmo os conduzia, em minhas práticas.

Essas duas experiências – tanto a conversa teórica com Malaev-Babel quanto a oficina prática com Biziorek –, embora não podem contar oficialmente como referências bibliográficas (por não terem sido registradas de nenhuma forma, infelizmente), serviram de enorme fortalecimento para meu entendimento teórico e prático acerca da técnica apresentada por Demidov, e, por esse motivo, achei que mereciam ser mencionadas.

Uma análise de minha experimentação prática com a abordagem proposta por Demidov, como mencionado anteriormente, também será realizada, e terá como objeto de estudo relatos escritos do treinamento com atores no EstúdioLAB, grupo de estudo que coordenei até o início de 2020 e que tinha como objetivo o estudo prático do que é proposto por Demidov. Cada período de treinamento no Estúdio durou cerca de quatro meses, e, sempre no início de cada período, um novo grupo de alunos-atores ingressava para participar⁵. Além do treinamento no EstúdioLAB, também farei uma breve análise

⁴ Informações sobre o *Demidov Studio London* podem ser encontradas em: <http://demidovstudiolondon.uk>.

⁵ O EstúdioLAB surgiu em agosto de 2017, com o objetivo de experimentar e estudar de forma prática, naquele tempo, os dispositivos propostos por Stanislávski para o treinamento do ator. Como descobri Demidov em dezembro de 2017, já no início do ano seguinte iniciei meus estudos práticos sobre sua abordagem no Estúdio. Do início de 2018 até o início de 2020, portanto, vinha experimentando no grupo somente com as propostas de Nikolai Demidov para o treinamento do ator.

– partindo também de relatos escritos – da técnica servindo de base em um processo de montagem, de uma peça-curta intitulada *Quarentena* (de minha autoria), com duas atrizes. A peça foi dirigida por mim⁶, e as atrizes convidadas já haviam sido anteriormente introduzidas ao meu treinamento baseado nas propostas de Demidov⁷.

A noção de “liberdade”, então, como apresentada pelo teatrólogo, permeará todas as análises e reflexões que aqui se darão, buscando um maior entendimento sobre a hipótese de Demidov de que seria justamente essa “liberdade”, seguida de uma consequente “passividade”, que levaria – de forma simples e intuitiva – o ator à vivência em cena, e não a “atividade” (DEMIDOV, 2016). Stanislávski, ao falar sobre “atividade” e da importância da “ação” no trabalho do ator, afirma:

Atuar é ação. A base do teatro é agir, é o dinamismo. A própria palavra “drama”, em grego antigo, significa “uma ação sendo executada”. Em latim, a palavra correspondente é *actio*, cujo radical se encontra no nosso vocabulário em “ação”, “ator” e “ato”. Portanto, drama é uma ação que podemos ver enquanto é executada, e, quando o ator entra em cena, ele se torna um agente dessa ação (STANISLÁVSKI, 2017, p. 42).

E, para tanto, o ator, segundo ele, deveria basear a construção de seu papel na busca de uma série de inúmeras ações específicas, analisadas e lapidadas a cada ensaio: “Em toda cena nós procuramos pela *ação básica de cada personagem*, as quais resultam em *ações*.” (STANISLÁVSKI *apud* BENEDETTI, 1998, p. 138. *Tradução minha*).

Já Demidov, ao defender a “liberdade” e consequente “passividade” como caminho, explica o motivo:

Tendo saído de seu caminho, um ator se torna mais passivo e, portanto, mais disposto à percepção. E há muito para perceber: seu parceiro de cena continua seguindo seu próprio caminho de maneira estrita e firme. Esse modo espontâneo de perceber o parceiro provoca uma reestruturação imediata e inconsciente... (DEMIDOV, 2016, p. 217)

O *como* esse princípio era sugerido pelo pesquisador a ser treinado pelo ator e quais outros dispositivos também seriam necessários para a completa funcionalidade de tal treinamento (como a “percepção”, o “suporte” e o “deixar acontecer”) também serão

⁶ A direção de *Quarentena* foi o quinto processo de montagem para o qual utilizei como base a abordagem de Demidov, sendo as montagens anteriores que dirigi: “Casa de Bonecas” (de Henrik Ibsen), estreada em abril de 2018; “Esta propriedade está condenada” (de Tennessee Williams), estreada em junho de 2018; “Dama” (baseada em “A Dama das Camélias”, de Alexandre Dumas Filho), estreada em novembro de 2018; e “A Mulher do Velho” (baseada em “A Mulher do Gordo”, também de Tennessee Williams), estreada em outubro de 2019.

⁷ Tanto Isabella Alves quanto Rebeca Zambotti treinam Demidov comigo desde o início de 2018.

explorados e analisados, objetivando uma reflexão que abarque – dentro dos limites deste texto – as noções que compõem e servem de base para a abordagem desenvolvida pelo teatrólogo.

Para a pesquisa das Artes Cênicas na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), no Brasil, e no mundo, as pesquisas de Demidov no âmbito do treinamento do ator apresentam-se promissoras no que tange ao estímulo de novas discussões e reflexões sobre essa arte, e o material contido em seus cinco livros parece nos oferecer uma visão única e profunda do teatro russo de sua época e do cultivar sensível e maduro dos atores por parte dos professores e diretores de teatro. Espero, portanto, que essa dissertação possa servir como um possível primeiro estímulo a futuras pesquisas sobre a técnica de Demidov, e que, talvez, o que o pesquisador russo propõe seja, aos poucos, revivido e aprofundado por pesquisadores de nossa época.

PARTE I
DA VIVÊNCIA COMO VIA

CAPÍTULO I – DO NATURALISMO À VIVÊNCIA

Para dar início às nossas reflexões acerca da abordagem metodológica para o ator apresentada por Nikolai Demidov em seus livros, faremos, primeiro, uma breve discussão sobre o que se entende por “Naturalismo” no teatro – termo esse frequentemente relacionado às pesquisas de Stanislávski –, em referência aos escritos do pensador francês Émile Zola (1840-1902) e também às visões do próprio Stanislávski e de Demidov sobre o assunto. Além disso, buscaremos delinear um breve panorama sobre as várias perspectivas existentes acerca do trabalho do ator sobre seu papel, tendo como base os diálogos sugeridos a nós por Denis Guénoun sobre as diversas formas de se ver a arte do ator.

Visamos, com isso, uma primeira abertura a conceitos e ideias que servirão de norte para as futuras análises e reflexões dispostas no decorrer desta dissertação. Esses conceitos – principalmente no que se relacionam à importante distinção entre o “naturalismo” como uma estética formal (que é vista pelo público) e a “vivência” como um estado psicológico dos atores (que não é visto pelo público) – nos serão preciosos para uma melhor definição das noções que serão discutidas mais adiante neste texto.

O NATURALISMO NO TEATRO

1.1.1 *Zola e o naturalismo no teatro*

Começemos, então, analisando brevemente as afirmações defendidas pelo pensador francês Émile Zola em seus livros “O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro” (1882), escritos no fim do século XIX, sobre a necessidade do Naturalismo na Literatura e no Teatro.

O final do século XIX foi marcado, como descreve Zola, por uma ascendente atenção dada ao chamado “determinismo” científico, o qual, segundo o médico Claude Bernard (1813-1878) – referenciado inúmeras vezes por Zola e utilizado por ele como o embasamento de suas afirmações –, se caracteriza pela determinação das causas dos fenômenos naturais. Essa determinação, segundo ele, se daria pela observação e manipulação direta do pesquisador sobre o que se estuda, buscando, com isso, aprender

a causa de determinadas ocorrências fenomenológicas do mundo natural. Zola, citando Bernard, explica como esse processo deve ocorrer:

A partir do momento em que o resultado da experiência se manifesta, o experimentador encontra-se em face de uma verdadeira observação, que ele provocou, e que, como toda observação, deve ser constatada sem ideia preconcebida. O experimentador deve então desaparecer, ou melhor, transformar-se em observador; e é apenas quando ele tiver constatado os resultados da experiência – exatamente como os de uma observação ordinária – que o intelecto reaparecerá para raciocinar, comparar e julgar se a hipótese experimental se verifica ou se infirma por estes mesmos resultados (BERNARD *apud* ZOLA, 1982, p. 30).

Essa manipulação Zola chama – partindo de Bernard – de “método experimental”, e o manipulador da experiência de “experimentador”. Ele cita novamente Bernard para explicar o significado desses termos, opondo-os à “observação”:

Dá-se o nome de *observador* àquele que aplica processos de investigações simples ou complexas ao estudo de fenômenos que não faz variar e que recolhe por conseguinte tal qual a natureza lhos oferece; dá-se o nome de *experimentador* àquele que emprega processos de investigações simples ou complexas para fazer variar ou modificar, com um objetivo qualquer, os fenômenos naturais, e fazê-los aparecer em circunstâncias ou condições nas quais a natureza não os apresentava (BERNARD *apud* ZOLA, 1982, p. 29).

A própria palavra “determinismo” traz a noção da necessidade de se *determinar* a causa do acontecimento dos fenômenos. Assim, “a ciência experimental não deve se preocupar com o *porquê* das coisas; ela explica o *como*, e nada mais.” (ZOLA, 1982, p. 27). E para determinação do *como* os fenômenos ocorrem na natureza, seria necessária a utilização não apenas de teorias hipotéticas para o esclarecimento das cadeias de causa e efeito entre os fenômenos (como era comum na medicina da época, tida ainda, segundo Zola (1982), como uma arte, e não ciência), mas, imprescindivelmente, do teste e manipulação dos elementos, os quais, segundo a hipótese, poderiam levar a manifestação de um determinado fenômeno.

Zola, citando sempre Claude Bernard, nos dá um exemplo de como essa manipulação da natureza para se encontrar o *como* pode ocorrer:

Não bastará ao médico experimentador, como ao médico empírico, saber que a quinquina cura a febre; mas o que lhe importa, sobretudo, é saber o que é a febre e descobrir o mecanismo pelo qual a quinquina faz esta cura. Tudo isso importa para o médico experimentador, porque, assim que ele o souber, a cura da febre pela quinquina não será mais um fato empírico e isolado, mas

um fato científico. Este fato se prenderá então a condições que o associarão a outros fenômenos, e seremos assim conduzidos ao conhecimento das leis do organismo e à possibilidade de regular suas manifestações (BERNARD *apud* ZOLA, 1982, p. 47).

E, páginas antes, Bernard é referenciado para diferenciar o “porquê” das coisas do “como”, este último o objetivo, segundo ele, do “método experimental”:

A natureza de nosso espírito nos leva a procurar a essência ou o *porquê* das coisas. Nisso, visamos mais longe do que o alvo que nos é dado atingir, pois a experiência nos ensina logo que não devemos ir além do *como*, isto é, além da causa próxima ou das condições de existência dos fenômenos (BERNARD *apud* ZOLA, 1982, p. 45).

A necessidade do “determinismo” científico se fazia necessária, entretanto, segundo Zola, para tornar não somente a medicina uma ciência (como defendia Bernard), mas também a escrita de romances, ou seja: a literatura. Tendo isso em mente, Zola afirma que “É inegável que o romance naturalista, tal qual o concebemos agora, é uma experiência verdadeira que o romancista faz com o homem, apoiando-se na observação” (1982, p. 32), e nos dá um exemplo concreto de uma escrita naturalista com o romance “A Prima Bette”, de Honoré de Balzac (1799-1850):

O fato geral observado por Balzac é a violenta desordem que o temperamento amoroso de um homem causa a si mesmo, à sua família, e à sociedade. Tendo escolhido este assunto, Balzac partiu dos fatos observados, e depois instituiu a experiência, submetendo Hulot [o personagem com desordem no temperamento amoroso] a uma série de provas, fazendo-o passar por certos meios, para mostrar o funcionamento dos mecanismos de sua paixão. É, portanto, evidente que neste caso não há apenas observação, mas que há também experimentação: Balzac não se limita estritamente – como um fotógrafo – aos fatos recolhidos, visto que ele intervém de maneira direta para colocar a personagem em condições que permanecem sob seu controle (1982, p. 31-32).

Da mesma forma, no entanto, que o romance deveria entrar em uma nova era baseada na ciência e no naturalismo, o Teatro, para Zola (1982), também necessitava seguir pelo mesmo caminho. As diferenças, porém, entre o formato de um romance e o de uma peça teatral se faziam evidentes. Enquanto em um romance o autor se dispunha de centenas de páginas para descrever e analisar “cientificamente” – como defendia Zola – o comportamento e as relações entre os personagens que criava e colocava

naquele mundo, em uma peça teatral, o autor, pelo contrário, não dispunha de tamanha extensão de páginas e nem de tempo. Ele escreve:

O romancista tem o tempo e o espaço diante dele; todas as divagações lhe são permitidas, ele empregará cem páginas, se isso lhe agrada, para analisar à vontade uma personagem; seu relato voltará atrás, mudará vinte vezes os lugares; será, em resumo, o senhor absoluto de sua matéria. O autor dramático, ao contrário, está encerrado num quadro rígido; obedece a necessidade de todo o tipo, move-se apenas no meio dos obstáculos. [...] Se o movimento naturalista não tivesse encontrado no palco um terreno tão difícil, tão atravancado de obstáculos, já se teria realizado com a intensidade e o êxito que teve no romance (1982, p. 124-125).

Como, então, contornar esses obstáculos?

Zola sugere uma possível solução para a questão, ao falar sobre os cenários de uma montagem teatral. Enquanto que, segundo ele, em um romance, o autor se dispunha de linhas e linhas para descrever a ambientação de sua história, no teatro (no *palco*), era o cenário da peça que tomava para si esse papel de descrição, e não as extensas páginas de um livro. Ele escreve:

Depois dos cenários, tão vigorosos em relevo, tão surpreendentes em verdade, que vimos recentemente em nossos teatros, não mais se pode negar a possibilidade de evocar, no palco, a realidade dos meios. Cabe aos autores dramáticos utilizarem agora esta realidade; fornecem as personagens e os fatos, enquanto os decoradores, seguindo suas indicações, fornecerão as descrições tão exatas quanto forem necessárias (1982, p. 132).

Acho interessante aqui dar um exemplo concreto dessas “descrições tão exatas” sugeridas por Zola. Segue, portanto, a descrição do cenário do primeiro ato da peça naturalista “Casa de Bonecas”, escrita, em 1879, pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906):

Sala mobiliada com conforto e bom gosto, mas sem luxo. No fundo, à direita, a porta da saleta, à esquerda a do escritório de Helmer. Entre essas duas portas, um piano. Do lado esquerdo da cena, no meio da parede, outra porta, e mais perto da boca de cena, uma janela. Ao pé da janela uma mesa redonda, poltronas e um divã pequeno. Na parede da direita, um pouco recuada, uma porta, e mais à frente uma estufa, diante da qual estão colocadas duas poltronas e uma cadeira de balanço. Entre a estufa e a porta lateral, uma mesinha, e nas paredes, gravuras. Prateleiras com porcelanas e outras miuçalhas. Pequena estante cheia de livros ricamente encadernados. O chão é atapetado. A estufa está acesa. Dia de inverno. (2009, p. 7).

Zola também escreve sobre a forma ideal de se construir as falas dos personagens. Para ele, é imprudente – se se objetiva uma escrita naturalista – rebuscar demais o texto falado, utilizando-se de expressões pomposas e frases de efeito com o objetivo somente de “chocar” o público e despertar fortes emoções. O que ele sugere aos dramaturgos naturalistas, pelo contrário,

[...] seria um resumo da língua falada. Se não se pode levar ao palco uma conversa com suas repetições muitas vezes inúteis, suas longas falas, suas palavras desnecessárias, poder-se-ia conservar o movimento e o tom da conversa, a construção de espírito particular de cada interlocutor, a realidade, em resumo, colocada no ponto exato. (1982, p. 134)

Já sobre os personagens em si colocados no mundo fictício – mas baseado na realidade – criado pelos autores, Zola defende a criação de “pessoas vivas”, com seus lados bons e ruins, suas qualidades e defeitos. Ele contrapõe essas características à criação de personagens irrealis e tipificados, que não poderiam existir, segundo ele, na vida real, e que, portanto, não poderiam ser estudados e analisados pelo dramaturgo em circunstâncias verossímeis da vida cotidiana. Ele escreve:

Espero que nos libertem das personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor como documentos humanos. Espero que os meios determinem e que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento. Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica, mudando de um minuto a outro as coisas e os seres (1982, p. 122-123).

E ainda, páginas antes, descreve como os naturalistas eram criticados por sua busca por personagens tidos por eles como reais, com seus lados bons e ruins: “Censuram-nos violentamente por sermos imorais, por pormos em cena patifes e honestos sem julgá-los, tantos uns quanto os outros.” (ZOLA, 1982, p. 104-105). Isso porque, segundo ele, “A honestidade absoluta não existe mais do que a saúde perfeita. Há um fundo de besta humana em todos, como há um fundo de doença.” (1982, p. 105).

Quando os espectadores se deparavam, no entanto, com essas personagens “reais”, parte deles, de acordo com o pensador francês, imediatamente repudiava o que via, ao não encontrar em cena seus “heróis” e “mocinhas”, e sim, como chama Zola, “personagens vivas”. Em suas palavras:

O público fica gelado quando não se satisfaz sua necessidade de um ideal de lealdade e de honra. Uma peça em que não há senão personagens vivas, tomadas na realidade, lhe parece negra, austera, quando ela não o exaspera. É sobre esse ponto sobretudo que se trava a batalha do Naturalismo (1982, p. 134).

Mas, logo em seguida, ele busca tranquilizar seus apoiadores:

Neste momento, todo um trabalho secreto se faz nos espectadores; [...] Quando não mais puderem suportar certas mentiras, estaremos bem perto de tê-los conquistado. [...] Uma hora soará em que será bastante que um mestre se revele no teatro para encontrar todo um público pronto a apaixonar-se a favor da verdade (1982, p. 134-135).

A trama dos textos também deveria, como propunha Zola, ser escrita sob uma outra perspectiva, que se diferenciava daquela que tinha como objetivo surpreender o espectador, com a exibição de inúmeras reviravoltas e intrigas complexas e desnecessárias. Ao invés disso, Zola diz que, nos textos naturalistas, “a intriga está no segundo plano e a obra é uma longa dissertação dialogada sobre o homem.” (1982, p. 131).

As tramas, assim, segundo ele, deveriam ser simples, espelhadas na vida mundana, apresentando pessoas que agem e reagem não pelas ordens dos “dedos mágicos” do autor, mas pelas circunstâncias e o meio na qual estão inseridas:

Parte-se desse ponto: a natureza basta; é necessário aceitá-la como ela é, sem modificá-la e sem nada cortar-lhe; ela é bastante bela, bastante grande para trazer consigo um começo, um meio e um fim. Em lugar de imaginar uma aventura, de complicá-la, de dispor lances teatrais que, de cena em cena, a conduzem a uma conclusão final, toma-se simplesmente na vida a história de um ser ou de um grupo de seres, cujos atos são registrados fielmente. A obra se torna uma ata, e nada mais; tem somente o mérito da observação exata, da penetração mais ou menos profunda da análise, do encadeamento lógico dos fatos (ZOLA, 1982, p. 102-103).

O autor naturalista, então, experimentando com o ambiente fictício que criava, colocava seus personagens em situações para analisar seus comportamentos, buscando, para isso, se basear sempre na observação do mundo natural e real, sempre se submetendo às descobertas e afirmações da ciência. Para Zola, o escritor naturalista

[...] deve igualmente ater-se aos fatos observados, ao estudo escrupuloso da natureza, se não quer perder-se em conclusões mentirosas. Ele desaparece, pois conserva para si sua própria emoção, expõe simplesmente o que viu. (1982, p. 104)

O dramaturgo, assim, para seguir pelo caminho do naturalismo científico, não deveria se imbuir o papel de um “juiz”, que julga e condena – ou salva – seus personagens. Zola escreve: “Passo a um outro caráter do romance naturalista. É impessoal, quero dizer que o romancista não é mais que um escrivão que se abstém de julgar e de concluir.” (1982, p. 103).

As obras naturalistas, portanto, deveriam servir como experiências científicas, que não possuem como propósito “passar uma mensagem” ou entreter, mas sim analisar e experimentar com o comportamento humano no meio que o cerca, partindo, para tanto, da criação de personagens fiéis à realidade:

A tarefa foi a mesma tanto para o escritor quanto para o cientista. Um e outro tiveram de substituir as abstrações por realidades, as fórmulas empíricas por análises rigorosas. Assim, não mais personagens abstratas nas obras, não mais invenções mentirosas, não mais absoluto; porém, personagens reais, a história verdadeira de cada uma, o relativo da vida cotidiana (ZOLA, 1982, p. 92).

Ao fim de seus escritos, Zola finalmente conclui seu pensamento, apresentando ao leitor duas fórmulas que, como se vê, servem como uma proposta para distinção de uma escrita, para ele, genuinamente naturalista e seguidora dos princípios do “método experimental”, de uma escrita tida pelo pensador como “idealista” e “convencional”:

Eis, portanto, as duas fórmulas em presença: a fórmula naturalista, que faz do teatro o estudo e a pintura da vida; e a fórmula convencional, que dele faz um puro divertimento do espírito, uma especulação intelectual, uma arte de equilíbrio e de simetria, regulada segundo um certo código. [...] Se se admite que uma literatura é apenas uma investigação sobre as coisas e sobre os seres, feitas por espíritos originais, é-se naturalista; se se pretende que uma literatura é uma armação acrescentada posteriormente à realidade, que um escritor deve servir-se da observação para lançar-se na invenção e no arranjo dos elementos, é-se idealista e proclama-se a necessidade da convenção. (1982, p. 135).

O naturalismo no teatro, assim, como via Zola, se mostrava como a única direção possível, segundo ele, de existência para o futuro dessa arte, e, nas últimas linhas de seu texto, o pensador francês profetiza: “Já dei minha conclusão: nosso teatro será naturalista ou não existirá.” (1982, p. 136).

1.1.2 *Stanislávski e o naturalismo*

Analisaremos agora as raras vezes em que Konstantín Stanislávski se utiliza das palavras “naturalismo” e “naturalista” em seu livro “O Trabalho do Ator” (2017) – o qual conta, na edição utilizada, com mais de 700 páginas – para relacioná-las à sua psicotécnica⁸ para os atores, e tentaremos, a partir delas, elaborar algumas breves reflexões sobre o assunto. As citações em questão – seis no total – seguem adiante:

Somente quando o ator entende e sente que sua vida no palco, interior e exterior, com todas as convenções implicadas, flui natural e normalmente a ponto de ser perfeitamente naturalista, de acordo com todas as leis da natureza humana, é que os segredos mais profundos do subconsciente irrompem cautelosamente. Desses segredos emergem sentimentos que nem sempre podemos compreender, mas que nos dominam por um breve ou mesmo por um longo período de tempo e movem-se em direções impostas por algo que vem do nosso interior (STANISLÁVSKI, 2017, p. 19).

Portanto, o realismo psicológico, ou mesmo o naturalismo, são essenciais para estimular o subconsciente e produzir um surto de inspiração (2017, p. 19).

Somem a isso o fato de que, em ambos os casos, há um elemento de exagero, quando o tempero e a distorção são levados a tamanhos extremos que beiram a deformidade, e quando simplicidade e naturalidade beiram o ultranaturalismo. Esses dois extremos estão na fronteira do pior tipo de atuação (2017, p. 165).

Decepcionante, não é? – disse Tortsov, irônico. – Não pensar no “trágico”, abandonar o tipo de tensão, o tipo de histrionismo de que você tanto gosta, “sentimentalismo”, “inspiração”. Esqueça o público e o efeito que você exerce sobre ele e, em vez disso, tente encantá-lo, limitando-se às pequenas e físicas ações realistas, às pequenas verdades físicas e a uma crença sincera na autenticidade delas! Com o tempo, você vai entender que isso tem de ser feito não por causa do naturalismo, e sim por verdade de sentimento, para se acreditar que ele é autêntico e que, mesmo na própria vida, as experiências de uma ordem elevada são muitas vezes reveladas nas ações mais comuns, pequenas e naturais (2017, p. 173).

Mas por que, na cena da morte, você simulou a “verdade” de um modo que não queremos ver, espasmos no estômago, náusea, vômito, caretas terríveis, contrações musculares no corpo inteiro...? Nesse trecho, você ofertou o naturalismo pelo naturalismo. Você precisava da verdade do moribundo por ela mesma, mas não viveu as lembranças dos últimos minutos da “vida da alma humana”, ficando mais interessado nas lembranças do público sobre a maneira como o corpo expira fisicamente. Isso foi errado (2017, p. 200-201).

⁸ “Psicotécnica” é um termo utilizado tanto por Stanislávski quanto por Demidov para se referir às suas abordagens para o treinamento do ator.

Não fazemos isso simplesmente para sermos naturalistas ou realistas, mas porque nossa natureza criadora e nosso subconsciente precisam disso. Eles precisam da verdade, mesmo que seja uma verdade fictícia na qual podemos crer e viver (2017, p. 429).

Como um “pontapé” para as reflexões que se seguirão, pode-se inferir já de início que Stanislávski via no naturalismo não um fim em si mesmo, mas um *meio* a ser utilizado pelo ator para se chegar ao que ele chama de “verdade de sentimento” (2017, p. 173). Analisemos, agora, mais minuciosamente cada uma das citações acima apresentadas, e busquemos, com isso, realizar algumas reflexões mais ponderadas e específicas a partir de cada uma.

Na primeira delas (2017, p. 19), nota-se, pelo que escreve o próprio teatrólogo, que este via na busca pelo naturalismo e pela “natureza humana” – pelo *como* (ZOLA, 1982) a natureza humana funcionava – uma forma de, reconstruindo conscientemente no palco, por parte dos atores, essa própria natureza, fazer irromper do subconsciente desses atores os sentimentos que, segundo Stanislávski, “nem sempre podemos compreender” e que “movem-se em direções impostas por algo que vem do nosso interior”.

Essa necessidade como um *meio* complementa-se na segunda citação, quando Stanislávski afirma que o “o realismo psicológico, ou mesmo o naturalismo, são essenciais para estimular o subconsciente e produzir um surto de inspiração.” (2017, p. 19). Esse “surto de inspiração” relaciona-se com o que lemos na primeira citação sobre “os segredos mais profundos do subconsciente” (2017, p. 19), os quais “irrompem cautelosamente” quando, segundo o teatrólogo, o ator trabalha sobre seu papel e “sente que sua vida no palco, interior e exterior, com todas as convenções implicadas, flui natural e normalmente a ponto de ser perfeitamente naturalista”.

A negação do naturalismo como um fim em si mesmo se faz ainda mais evidente na terceira citação (2017, p. 165), quando Stanislávski afirma que um “ultranaturalismo” – assim como seu extremo oposto, que chegaria, segundo ele, a deformar a atuação – não são desejados, e “estão na fronteira do pior tipo de atuação.”. Pode-se talvez relacionar essa ideia do naturalismo como um fim em si mesmo com a noção das “ações físicas” como um fim em si mesmas, noção esta que também era condenada tanto por Stanislávski (BENEDETTI, 1998) quanto por Nikolai Demidov (2009).

Já na quarta citação de Stanislavski (2017, p. 173), vemos um exemplo mais prático da utilização do naturalismo em sua técnica, quando o diretor russo afirma que, ao ator se ocupar com “pequenas e físicas ações realistas” e não pensar em ser “trágico” ou histriônico, só assim ele perceberá “que isso tem de ser feito não por causa do naturalismo, e sim por verdade de sentimento, para se acreditar que ele é autêntico e que, mesmo na própria vida, as experiências de uma ordem elevada são muitas vezes reveladas nas ações mais comuns, pequenas e naturais.” É por isso que Stanislávski, no fim de sua vida, estará muito mais preocupado com a construção minuciosa por parte do ator de uma linha lógica e ininterrupta de ações físicas para seu papel (BENEDETTI, 1998), pois, segundo ele escreve nesta quarta citação (STANISLÁVSKI, 2017, p. 173), é somente com a reconstrução dessas “pequenas e físicas ações” que o ator poderá passar a crer no que faz no palco e na verdade de seus sentimentos.

Na quinta citação (2017, p. 200-201), Stanislávski volta a criticar o “ultranaturalismo”. Ao dizer a um ator que acabou de atuar um personagem que morre que ele “ofertou o naturalismo pelo naturalismo”, o teatrólogo questiona ao ator em questão por quê ele “simulou a ‘verdade’ de um modo que não queremos ver”, com “espasmos no estômago, náusea, vômito, caretas terríveis, contrações musculares no corpo inteiro”. O ator, neste caso, segundo Stanislávski, buscou recriar a “verdade do moribundo por ela mesma”, preocupando-se mais com como o público veria essa “verdade” do que com a “vida da alma humana” – do papel. Essa “vida da alma humana”, de acordo com o que escreve Stanislávski, estaria relacionada aos sentimentos e pensamentos do personagem, e seria descoberta, primariamente, com a utilização pelo ator de sua *intuição* e pelos seus próprios sentimentos, e não pelo raciocínio pautado no que o público veria de fora. Ele escreve:

A intuição deve ser a pedra fundamental de nosso trabalho, porque a nossa constante preocupação é com o espírito humano vivo, com a vida da alma humana. Não se pode criar ou vir a conhecer um espírito vivo por meio do cérebro. Em primeiro lugar se faz isso com o sentimento. Essa consciência é criada e percebida pelo próprio espírito vivo do ator. (2017, p. 27)

Finalmente, na sexta e última citação (2017, p. 429), Stanislávski sintetiza o pensamento sobre a necessidade do naturalismo como um meio para o trabalho do ator. No trecho, ele reafirma que “nossa natureza criadora e nosso subconsciente” precisam do naturalismo não por ele mesmo, não “simplesmente para sermos naturalistas ou

realistas”, mas porque eles – a natureza criadora e o subconsciente – precisam “da verdade [...] na qual podemos crer e viver”.

Após essa breve análise e reflexão das citações apresentadas, podemos reiterar a seguinte perspectiva: a de que o naturalismo no trabalho do ator não era defendido e utilizado por Stanislávski simplesmente como uma forma estética a ser vista pelo público. O naturalismo, assim, segundo ele, não deveria ser buscado como um fim em si mesmo, mas somente como um *meio* baseado na natureza humana para ajudar o ator em seu trabalho de viver em cena como seu personagem. E seria, portanto, apenas por meio da construção de uma linha de “pequenas e físicas ações realistas” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 173) que o ator, segundo o teatrólogo russo, seria capaz de acessar em si mesmo os pensamentos análogos ao do personagem e, conseqüentemente, formaria a linha interna – da alma e do sentimento – do papel:

Por meio da acessível e estável linha do corpo e de suas ações físicas, conhecemos a outra, menos acessível e menos estável, isto é: a linha da alma com seus sentimentos e impulsos interiores. Pouco a pouco e cada vez mais, o artista familiariza-se com a linha da alma e do sentimento. Quando ele se acostumar completamente, a linha dos impulsos dos sentimentos poderá se tornar a principal e dirigirá as ações físicas do intérprete do papel. (*apud* VÁSSINA, LABAKI, 2015, p. 242).

1.1.3 *Demidov e o naturalismo*

Analisemos, agora, mais cinco citações, dessa vez retiradas dos escritos de Nikolai Demidov. Vale-se notar que, ao todo, a coletânea com os cinco livros de Demidov possui 814 páginas (114 páginas a mais que a edição utilizada aqui dos escritos de Stanislávski). Desse total de 814 páginas, no entanto, encontramos apenas cinco citações que se referem diretamente ao “naturalismo” e à “naturalidade” como conceitos ligados à abordagem proposta pelo pesquisador russo.

Seguem, então, as cinco citações:

De repente felizes, eles soltavam um uivo incansável: é naturalismo! Está ignorando os fundamentos da arte! De que serve a vida? A arte exige que a vida nela seja purificada! A verdade da vida, mundanidade, existência cotidiana – esse não é o domínio da arte! (DEMIDOV, 2016, p. 47)

Aquele que tem medo do "naturalismo" não pode ver, não pode ouvir – o que é mais importante na natureza e na vida está escondido para ele (2016, p. 48).

O naturalismo por si só não é algo inventado, artificial e certamente não é não-natural – não é de forma alguma ruim. Mas a pergunta é: que tipo de naturalismo? Naturalismo de quê? Das coisas? Da vida cotidiana? Do assoar o nariz? Ou da vida interna de alguém? Ou, ainda mais – das emoções intensificadas? [...] Se o significado do termo mudou pelo uso prolongado e o naturalismo agora é entendido como naturalidade excessiva, isso dificilmente pode ser mudado. Vai continuar assim. Proclamando: "Viva a naturalidade excessiva!" seria, é claro, absurdo. Mas, "Viva a natureza!" Isso é sacrossanto (2016, p. 49).

Pode alguém imaginar apresentações mais perfeitas das peças de Tchekhov do que aquelas realizadas no Teatro de Arte de Moscou nos primeiros cinco anos de sua existência? Os atores compreendiam maravilhosamente a técnica de viver no palco, como na vida. Ou, mais precisamente, como eles estavam acostumados a viver na vida. Voynitskys e Prozorovs subiam no palco não como pessoas bonitas, significantes interiormente, escritas por Tchekhov, mas sim como aquelas parecidas com os atores – uma *intelligentsia* cotidiana, não muito inteligente e extremamente indiferente. Não era à toa que a opinião predominante era a de que ele era um bom teatro, é só que não havia nenhum ator nele. Ele não deixava uma impressão em todo mundo, mas apenas na *intelligentsia* – porque Tchekhov descrevia a vida deles, suas necessidades e suas pessoas. Essas apresentações eram repletas de realismo fotográfico, e era isso que conquistava o público. Isso se passava por verdade e perspicácia artística. Isso, é claro, era uma ilusão. As apresentações de Tchekhov eram naturalistas, sem compreensão, sem grandes sentimentos e grandes ideias (2016, p. 502).

A natureza não deve ser temida. (Afinal, a palavra "naturalismo" vem de "natureza". Como Maurice Maeterlinck [1862-1949] disse uma vez a Stanislávski: "Sou um ultra-naturalista de emoções elevadas") (2016, p. 524).

Na primeira citação (2016, p. 47), quando escreve “[...] eles soltavam um uivo [...]”, Demidov se refere àqueles que criticam o naturalismo no Teatro. Nesse ponto, o teatrólogo busca, portanto, situar o leitor, para as reflexões que fará, da existência de dois “grupos”: os que buscam um teatro naturalista, e os que criticam esse teatro naturalista.

Logo em seguida, na segunda citação (2016, p. 48), Demidov inicia uma “contra-crítica” aos críticos do naturalismo. Quando, nesse trecho, ele escreve “o que é mais importante na natureza e na vida está escondido para ele”, Demidov refere-se, com o “escondido”, aos nossos processos internos (sentimentos e pensamentos), os quais, para ele, pareciam ser ignorados pelos críticos do naturalismo no Teatro. Começamos, aí, a enxergar uma ligação com a própria noção que Stanislávski dava ao naturalismo no palco, ideia essa a de que, para ambos, o naturalismo seria mais um *meio* para se despertar no ator os sentimentos adequados – e, segundo Stanislávski (2017), análogos ao do personagem interpretado – do que um dispositivo voltado a um resultado formal de encenação. Quando Demidov escreve que os tais críticos ignoravam o que estava

“escondido” deles, o teatrólogo de imediato já parece nos afastar do âmbito apenas “formal” do naturalismo – do naturalismo “por ele mesmo” – e começa a nos aproximar dos processos internos que, para ele, serão tão caros à vivência no trabalho do ator.

Na citação seguinte (DEMIDOV, 2016, p. 49), ao afirmar que o naturalismo “não é algo inventado, artificial”, Demidov novamente se aproxima da noção de Stanislávski (2017) – e de Zola (1982) – de que o naturalismo é baseado na própria natureza, a qual, por sua vez, não seria “inventada” e “artificial”. Logo em seguida, no entanto, o autor questiona: “[...] que tipo de naturalismo?”, e, logo depois, nos escreve: “Do soar o nariz?”. Com isso, Demidov parece iniciar uma crítica dirigida a um aparente terceiro grupo: daqueles que defendiam o que ele chamará, mais adiante no mesmo trecho, de “naturalidade excessiva”. Ele chama de “absurdo” a defesa desse excesso de naturalidade, o que novamente aproxima seu pensamento do de Stanislávski, no que tange a um “ultranaturalismo”. Mas, Demidov adverte: a “natureza” ela mesma deve sim ser tida como essencial.

Vemos aí o aparente vislumbre de uma interessante diferenciação colocada pelo teatrólogo do que ele chama de “naturalidade” e de “natureza”. A natureza, no caso, para ele – como poderemos melhor averiguar ao decorrer dessa dissertação – estaria, talvez, mais relacionada com os já citados “processos internos”, enquanto que a “naturalidade” poderia estar se referindo à *forma externa* que esses processos internos gerariam. A própria noção de “vivência” como defendida por ele (DEMIDOV, 2016) – e por Stanislávski (2017) – estaria relacionada a um processo que acontece “escondido” dos olhos, um processo interno, e seria ela a responsável por gerar a “forma” externa que o público vê dos atores no palco.

A penúltima citação (DEMIDOV, 2016, p. 502) se encontra centenas de páginas adiante das três primeiras, quando Demidov até mesmo já introduziu ao leitor vários princípios fundamentais de sua abordagem. Nela, o autor relatará brevemente como as peças do dramaturgo russo Anton Tchekhov (1860-1904) eram encenadas pelo Teatro de Arte de Moscou (e, no caso, dirigidas por Stanislávski (BENEDETTI, 1999)), e como as apresentações empolgavam uma porção peculiar do público – a *intelligentsia* (os “intelectuais”) da época. Os atores, aparentemente – ele escreve –, viviam no palco como viviam na vida real, com um “realismo fotográfico” surpreendente. Notamos, entretanto, que Demidov está sendo irônico ao elogiar tais montagens quando o autor, logo após escrever sobre o “realismo fotográfico”, escreve que “Isso, é claro, era uma ilusão”. “As apresentações de Tchekhov”, ele escreve, “eram naturalistas, sem

compreensão, sem grandes sentimentos e grandes ideias.” Isso porque, segundo ele, todo esse naturalismo e realismo não eram a *verdade* em si, mas uma, como vimos, “ilusão”, que “[...] se passava por verdade [...]”.

É importante notar aqui que tais montagens das peças de Tchekhov, as quais, como escreve Demidov, foram “realizadas no Teatro de Arte de Moscou nos primeiros cinco anos de sua existência” (DEMIDOV, 2016, p. 502) – ou seja, de 1898 a 1903⁹ –, não foram dirigidas por Stanislávski utilizando o “sistema” criado por ele, isso pelo simples fato de que o diretor russo não iria iniciar a formulação de seu “sistema” antes de 1906 (BENEDETTI, 1999). Stanislávski, então, ao montar os textos de Tchekhov – como ele mesmo escreve (*apud* BENEDETTI, 1999) – não dirigia os atores objetivando uma maneira de eles “sentirem emoções análogas às de seus personagens”, nem buscando recriar nos atores os processos internos que, mais tarde, ele vai organizar (os “elementos” do “sistema”) e terá como fundamentais para sua técnica. Nesse momento de sua carreira artística, Stanislávski estaria preocupado primariamente com o “naturalismo” em cena, com o “parecer mais real possível” (daí o “realismo fotográfico” relatado por Demidov). O foco na busca pela vivência dos atores em seu trabalho não se daria, efetivamente, até 1906, ano em que o diretor se isola por um longo período em uma casa de campo e busca organizar suas diversas anotações sobre suas experiências em peças das quais havia participado como ator e/ou diretor (BENEDETTI, 1999).

O que Demidov parece criticar na quarta citação (2016, p. 502), assim, não é a qualidade das montagens em si, mas o fato de que o “naturalismo” visto nelas era apenas “formal”, uma “ilusão”, que se “passava por verdade”. Fato este que, como escreve o teatrólogo, parecia não ser notado pela *intelligentsia*, que se contentava em se ver retratada de uma forma extremamente naturalista.

Na quinta e última citação (2016, p. 524), Demidov volta a defender a natureza como um objeto de estudo, que “não deve ser temida”. Ele escreve, também, que a palavra “naturalismo”, sendo ela mesma um derivado da palavra “natureza”, conseqüentemente, também não deveria ser “temida”. Ele cita, por fim, uma suposta conversa tida entre o dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) e Stanislávski, na qual Maeterlinck teria dito que se considerava um autor “ultra-naturalista de emoções elevadas”. Podemos supor que Demidov, aparentemente,

⁹ A peça “O Jardim de Cerejeiras” foi, na verdade, finalizada por Tchekhov e encenada pelo Teatro de Arte em 1904, ano em que o dramaturgo russo morreu de tuberculose (BENEDETTI, 1999).

utilizou-se desse exemplo, aqui, para dar credibilidade à sua defesa do “naturalismo” como algo bom (e não condenável), tendo em mente que as peças do próprio Maeterlinck são tidas, até hoje, como exemplares do *simbolismo* no Teatro, e não do movimento naturalista (SZONDI, 2001).

Podemos, por fim, após essa breve análise de citações tanto de Demidov quanto de Stanislávski (no tópico anterior) sobre o papel do naturalismo no teatro – mais especificamente, na arte do ator – podemos, talvez, defender mais seguramente a seguinte perspectiva: de que tanto Demidov quanto Stanislávski não viam o naturalismo como um fim em si mesmo, como o objetivo final a ser buscado por um diretor; viam nele um *meio*, meio este pautado no que a própria natureza apresentava como real, como *fenômeno* (na terminologia de Zola (1982)), e que deveríamos, assim, nos espelhar nos próprios processos que essa natureza nos permitia observar e estudar. Cada um a seu modo, Demidov e Stanislávski vão buscar materializar no palco a essência dessa natureza, a qual, para ambos, parecia ser a fonte do que eles chamavam de *vida* e de *vivência* cênicas.

1.2 DIÁLOGOS POR DENIS GUÉNOUN: O ATOR E SEU PERSONAGEM

1.2.1 *De Aristóteles a Diderot*

O professor, pesquisador e diretor teatral Denis Guénoun (1946-), em seu livro “O Teatro é Necessário?” (2004), apresenta ao leitor vários diálogos que constrói entre diversos pensadores propositores da teoria do teatro e do papel do ator ao estar em cena. Para o fim deste tópico, nos reteremos apenas no que nos é apresentado sobre os escritos de Aristóteles, d’Aubignac, Sainte-Albine, Riccoboni e Diderot, no que se refere ao possível papel do ator e sua relação com o personagem que interpreta.

Vemos, partindo das reflexões de Guénoun, que, para Aristóteles – em sua “A Poética” (1980) –, a noção que temos hoje da divisão entre “ator” e “personagem” era inexistente, e que, o ator, ao estar em cena, já era tido como, ao mesmo tempo, o que chamaríamos hoje de “ator”, e também como o que, também hoje, seria tido como o

“personagem” que está sendo interpretado. Guénoun, citando os tradutores¹⁰ do livro de Aristóteles, nos coloca:

Aqueles que nós chamamos de “personagens”, isto é, os seres de ficção que são os actantes de um drama ou de uma narrativa, não recebem designação específica na *Poética*: o particípio *práttontes* (literalmente: “seres em ação”) pode referir-se, às vezes indistintamente, tanto aos “actantes” quanto aos “atores” (DUPONT-ROC; LALLOT *apud* GUÉNOUN, 2004, p. 24).

A não distinção no teatro grego antigo entre “ator” e “personagem” pode talvez já começar a nos aproximar – pelo menos aparentemente – da noção que Konstantín Stanislávski cunhará ao defender que o ator, em cena, não deveria “representar” um personagem, mas sim, “vivenciá-lo”, viver em suas circunstâncias fictícias de vida (STANISLÁVSKI, 2017). Stanislávski chega até mesmo a assinalar a importância de que o ator, ao iniciar o trabalho sobre um papel, procure não mais se distinguir desse papel como indivíduo, sendo os dois, a partir desse momento, um só. Utilizando Hamlet como exemplo, o diretor russo afirma: “A primeira condição da arte é a seguinte: uma vez que foi me dado um papel, digamos, Hamlet, daí para frente não há diferença entre Hamlet e eu. Eu existo na situação de Hamlet.” (*apud* BENEDETTI, 1998, p. 134. *Tradução minha*).

Guénoun também irá propor que a ação representada pelo ator trágico aristotélico não seria uma tentativa de representação em si, mas sim, como escreve o professor francês, uma “apresentação” da ação. Ele escreve: “A *mimesis* (e, portanto, o teatro, o teatro que se faz) se torna então esta ação de (re)presentar a ação, na qual figura e objeto se confundem e para a qual a questão de sua adequação não se coloca.” (2004, p. 22). E, mais adiante, ele completa:

Para usar nosso vocabulário corrente, uma teoria do ator exige que se possa distingui-lo do que chamamos de “personagem”. [...] Esta ação não pode, portanto, ser distinguida como fictícia – pelo menos não em nosso sentido corrente. *A ação trágica não é imaginária*. O que não significa que ela seja real, mas simplesmente que a oposição, como funciona para nós, entre realidade e figuração imaginária, é exterior ao campo em que a execução da tragédia acontece (2004, p. 23).

Não afirmo aqui, entretanto – e de forma alguma –, que Aristóteles e Stanislávski apresentavam a mesma noção sobre o trabalho do ator e sobre a relação

¹⁰ Os tradutores, como indicado no livro de Guénoun, são R. Dupont-Roc e J. Lallot.

deste último com o personagem que interpreta. O que se torna impossível de ignorar, mesmo assim, é a relação que se forma entre o que é proposto ao ator por Stanislávski – de o intérprete não buscar se diferenciar de seu personagem ao interpretá-lo – e a não existência na Grécia de Aristóteles da distinção entre “ator” e “personagem”. É quase como se Stanislávski, ao apresentar tal perspectiva sobre o trabalho do ator sobre seu papel, propusesse um retorno à antiguidade grega no que se refere aos termos e filosofia relacionados ao “actante” e a cena. Mas, para os propósitos – e limites – dessa dissertação, não nos estenderemos na análise dessa aparente ligação.

Mais para frente em seu livro, avançando séculos na história, Denis Guénoun nos apresentará às ideias do dramaturgo e teórico teatral francês François Hédelin (1604-1676), mais conhecido como d’Aubignac. Este, que viveu durante o século XVII, já escreverá nos propondo a diferenciação inexistente em Aristóteles entre o “ator” e o “personagem” que ele interpreta. d’Aubignac defenderá a ideia de que o papel do ator ao interpretar um personagem é o de criar, partindo da noção de “verossimilhança”, uma imagem, justamente, *verossímil* do personagem interpretado. “Aqui o critério de legitimidade é de natureza completamente distinta”, continua Denis Guénoun,

[...] é a *verossimilhança*, conceito-chave que d’Aubignac escreve segundo a grafia antiga “*vray-semblance*”, com um traço de união para nós muito sugestivo. Desejando ser-lhe fiel, o poeta “faz tudo como se não houvesse espectadores” e os personagens devem agir “como se ninguém os visse nem ouvisse, fora aqueles que estão em cena atuantes”. (2014, p. 46)

Essa imagem do papel, no entanto, deve ter como modelo e base primeira de “imitação”, segundo d’Aubignac, não o mundo real – ao qual pertence o ator – mas sim a história escrita, a fábula, a ficção do texto teatral. Isso porque o ato de representar o personagem está submetido

[...] a algo com que Aristóteles não se havia preocupado: a ação imaginária, o sistema destas espécies de identidades teatrais, dotadas de vida própria, que transcendem a representação porque ficticiamente sem plateia e, portanto, em alguma medida, *privadas* (de qualquer público que exija que lhe proporcione prazer). (GUÉNOUN, 2014, p. 47)

A verossimilhança buscada pelo ator aqui, portanto, para d’Aubignac, deveria ser a verossimilhança para com o mundo ficcional da peça escrita, e, conseqüentemente, para com o personagem também ficcional (GUÉNOUN, 2014). Esse mundo ficcional, no entanto, era tido pelo teórico francês como o “verdadeiro”, sobre o qual, assim, o

ator deveria se debruçar para “imitar” seus personagens. É bom atentar aqui que esses termos – “verdadeiro” e “ficcional” – não eram empregados pelos autores da época de d’Aubignac, como aponta Guénoun, da forma como nós os empregamos hoje. Guénoun, para melhor nos esclarecer o assunto, se utiliza das palavras do próprio d’Aubignac:

Chamo, pois, de verdade da ação teatral a história do poema dramático, na medida em que ela é considerada verdadeira, e todas as coisas que aí se passam são encaradas como tendo verdadeiramente ou possivelmente acontecido. Mas chamo de representação a reunião de todas as coisas que podem servir para representar um poema dramático e que ali devem estar, considerando-as em si mesmas e de acordo com sua natureza, como os atores, os cenógrafos, os telões pintados, os violinos, os espectadores e outras coisas semelhantes. (*apud* GUENOUN, 2004, p. 47)

D’Aubignac faz, com isso, uma nítida distinção entre o mundo tido por ele como o “verdadeiro” da ação teatral – o do texto dramático – e tudo o que seria utilizado para, então, representar esse mundo. A “representação”, assim, para d’Aubignac, estaria ligada a todos os meios externos ao texto teatral utilizados para materializar num palco o universo, para ele, “verdadeiro” dos personagens.

Os atores, assim, segundo o pensador, estariam sempre sendo uma “representação” de seus personagens, pois a “realidade” destes estaria contida somente em seu mundo, para nós, ficcional, e nunca poderia ser concretamente recriada no palco. D’Aubignac dá um exemplo prático:

Assim Floridor e Beau-Chasteau [atores], *no que são em si mesmos*, não devem ser considerados senão representantes; e este Horácio e este Cinna [personagens] que eles representam devem ser considerados em relação ao poema como verdadeiros personagens: porque são eles que se supõe que agem e falam e não aqueles que os representam, como se Floridor e Beau-Chasteau *deixassem de ser pessoas reais*, e se vissem transformados nestes homens cujos nomes e interesses eles carregam (*apud* GUENOUN, 2004, p. 49).

Logo em seguida, sobre as afirmações de d’Aubignac, o professor-diretor faz o significativo comentário sobre a polêmica questão da “transformação do ator em seu personagem” – questão esta que nos será muito cara no decorrer deste texto:

Aqui já se encontram posicionadas todas as peças de um dispositivo que, por muito tempo ainda, dará o que falar: o da “transformação” do ator em seu personagem, metamorfose, eclipse suposto destes seres que temos bem diante dos olhos, e que nos dá a ver outros seres, considerados ausentes e, entretanto, oferecidos ao nosso olhar. (GUÉNOUN, 2004, p. 49)

Avançando algumas décadas à frente, Guénoun nos introduz, então, aos pensamentos de Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778) e Luigi Riccoboni (1676-1753), ambos escritores do teatro. Estes pensadores, segundo nos é mostrado, não recusarão a noção de d'Aubignac sobre a divisão entre “ator” e “personagem”, e, pelo contrário, darão prosseguimento à defesa de tal distinção.

Sainte-Albine falará sobre a necessidade de se buscar a “verdade” pelo ator, tida por ele como “o conjunto das aparências que podem servir para enganar os espectadores” (*apud* GUÉNOUN, 2004, p. 61). E, logo adiante, Guénoun completa: “[...] a verdade se torna o resultado das diversas aparências em jogo, agenciadas com vistas à ilusão – a força do verídico pode ser reconhecida pela perfeição da mentira.” (2004, p. 61).

Busca-se, portanto, ao se tentar “enganar os espectadores”, criar uma ilusão de que aquilo que se passa a sua frente é real, e não uma representação; uma ilusão de que o ator *é* o personagem que representa, e não ele mesmo no palco. Riccoboni, ao tratar do assunto – segundo nos mostra Guénoun – defenderá ideia muito semelhante, só que com suas próprias palavras:

Quando um ator expressa os sentimentos de seu papel com a força necessária, o espectador vê nele *a mais perfeita imagem da verdade*. [...] para atuar bem, *deve-se levar a ilusão até este ponto*. Espantados por uma imitação tão perfeita do verdadeiro, alguns a tomaram pela própria verdade e acreditaram que o ator era tomado pelo sentimento que representava. [...] Nunca me rendi a esta opinião, *correntemente aceita*, porque me parece provado que, se temos a infelicidade de sentir realmente o que devemos expressar, ficamos sem possibilidade de representá-lo” (*apud* GUÉNOUN, p. 61).

Tanto Sainte-Albine quanto Riccoboni, portanto, cada um à sua forma, irão defender categoricamente o distanciamento entre o ator e seu personagem e a não fusão entre os dois, como se fossem uma mesma pessoa. Guénoun, em suas palavras, busca sintetizar esse pensamento, ao concluir que, para Riccoboni, “Representante e representado adquirem duas naturezas que se afastam uma da outra. Querer reduzir a distância torna a representação impossível.” (2004, p. 61).

Após a análise das ideias de Sainte-Albine e Riccoboni em relação ao ator e à representação, nos é introduzida finalmente a noção desenvolvida pelo filósofo francês Denis Diderot (1713-1784) sobre o assunto. Enfático, como nos apresenta Guénoun, Diderot irá radicalizar o modo como, para ele, o ator deveria trabalhar sobre seu papel. Utilizando-se, assim, das palavras de Diderot, Guénoun nos apresenta:

Seu trabalho [do ator] tem valor cognitivo: ele é “imitador atento e discípulo ponderado da natureza”, ele representa “com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante”, ele está ocupado “em olhar, em reconhecer e em imitar”, ele “observa, estuda” (2004, p. 64).

Assim, segundo Diderot, o ator deveria ser completamente frio e racional ao abordar o personagem que irá representar, para que, com isso, ele consiga trabalhar nos menores detalhes a representação de seu papel, pois só assim seria capaz de transmitir uma imagem “verdadeira” – referente à “verdade”, como apresentada por Sainte-Albine – daquele ser imaginário. Ele escreve: “Acho necessário que haja nesse homem [no grande ator] um espectador frio e tranquilo.” (*apud* GUÉNOUN, 2004, p. 65).

A radicalização de Diderot se dá, portanto, na forma como ele enfatiza a necessidade de frieza por parte do ator em seu trabalho, que não deve, de forma alguma, buscar certa fusão com o personagem que irá interpretar. Até, porque, segundo o filósofo, essa fusão seria impossível, porque “Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele?” O ator não pode ser o que ele representa: ele só representa na medida em que ele não é aquilo que representa.” (GUÉNOUN, 2004, p. 63). A “verdade” no palco, pois, nas palavras de Diderot, se daria apenas com “a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante.” (*apud* GUÉNOUN, 2004, p. 67).

Para Diderot, é somente com um distanciamento considerável entre o intérprete e seu papel que uma possível identificação poderá acontecer, identificação esta que permitirá ao ator reproduzir, segundo ele, fria e fielmente a imagem de seu personagem no palco. Guénoun, após citar um exemplo dado por Diderot de um dramaturgo que ensaia por mais de seis meses com os atores que interpretarão os personagens de seu texto, explica:

Na estratégia do *Paradoxo*, a função deste exemplo é clara: ele confirma que os atores se tornam tanto melhores quanto mais se afastam da primeira descoberta do papel e do texto, e, portanto, das primeiras efusões do entusiasmo; tanto melhores quanto mais a rotina, o cansaço e a repetição das falas os livram de qualquer comunicação por fusão com seus personagens, de qualquer apropriação dos papéis apenas por meio da sensibilidade (2014, p. 69).

E, logo adiante, ele completa:

[...] é quando se assinala a maior distância entre o ator e o personagem que o primeiro pode se *identificar* com o segundo. Só é possível se identificar com aquilo que está distante – distinto e longe de si mesmo. (2014, p. 69-70)

Um fato interessante é que Nikolai Demidov (2016), após já ter introduzido ao leitor os princípios de sua abordagem, acabará, em um momento, citando Diderot e suas ideias relacionadas ao trabalho do ator. Demidov, no entanto, criticará ferrenhamente a abordagem sugerida pelo pensador francês para o ator sobre seu personagem. Ele escreve:

Nunca houve, e talvez nunca haverá, um livro mais perigoso para a arte da atuação do que o *Paradoxo* de Diderot... Infelizmente, é isso que sempre acontece quando um leigo começa a se fazer em casa em um campo que está fora de sua área de conhecimento (2016, p. 432).

A crítica de Demidov, aqui, se faz explicável perante o fato de que o pesquisador russo busca, ao contrário de Diderot, não é uma representação fria e calculada do personagem pelo ator, mas a fusão entre ator e personagem que vislumbramos nos escritos de Aristóteles e que Stanislávski chamará de “vivência”. Essa fusão, negada por todos os pensadores nos apresentados por Guénoun até o momento – com exceção de Aristóteles –, será oposta, por esses mesmos autores, ao que eles definirão como a “representação” do papel. O ator, segundo eles, representa seu papel, e não o *é*. Utilizando novamente a elaboração de Guénoun sobre os escritos de Diderot:

[...] “ele [o ator] não é a personagem, ele a representa”, e o fato de ele a representar impede que ele seja a personagem. “Ele a representa e a representa tão bem que vós [que lhes assistem] a tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que não a é” (2004, p. 64).

É essa diferenciação, essa distinção específica entre a “representação” e a “vivência” do ator com relação ao seu papel – ou seja, entre a fria imitação de um modelo ideal, como defendido por Diderot: “O ator copia, claro, mas copia idealidades.” (2004, p. 66), e a vivência genuína das emoções e ações do personagem por parte do ator, como defendida por Demidov: “Na base da arte da vivência está um *processo* que leva o ator a se transformar no personagem e a viver a vida do personagem” (DEMIDOV, 2016, p. 148) – que guiará e servirá de bússola para as pesquisas tanto de

Demidov quanto de Stanislávski, os quais, como já foi apresentado aqui, miravam e navegavam suas buscas em direção a “arte da vivência”, como chamava Stanislávski (2017), e não da “representação”. A descrição e abordagem desses dois termos será feita de forma mais extensa e verticalizada a partir do próximo capítulo desta dissertação, quando formos analisar o que tanto Stanislávski quanto Demidov diziam sobre essas duas formas de atuar.

1.2.2 *Freud e Stanislávski*

Denis Guénoun, ao abordar as perspectivas do psicanalista alemão Sigmund Freud (1856-1939) e de Konstantín Stanislávski sobre a relação do ator com seu personagem, apresenta-nos uma visão pautada pela *identificação* (2004).

Em Freud, Guénoun discorrerá principalmente sobre o que o pesquisador alemão escreve sobre a identificação do espectador teatral com o “herói” colocado em cena. Para Freud, o espectador, cansado e frustrado na vida real, iria ao teatro na busca de se identificar com o personagem, o qual, para o espectador, representaria o que ele “poderia ter sido” se não fosse pelas amarras culturais e construções sociais.

O espectador experimenta (fora do teatro), uma série de insatisfações: vive pouquíssimas coisas, nada de importante acontece com ele, teve que renunciar à sua ambição de estar no centro do universo. Como reação, ele quer *sentir, agir*, em resumo, *ser um herói*. E o teatro *coloca isto ao seu alcance*, por meio da identificação: pela identificação (FREUD *apud* GUÉNOUN, 2004, p. 79).

E essa identificação, por sua vez, se daria, segundo Guénoun, como consequência da *ilusão* criada em cena, a qual apresentaria duas “garantias”:

[...] primeiramente, diz ele, a garantia de que é um outro que age e que sofre, ali na cena. A ilusão se apoia, portanto, sobre esta segurança: aquele que age e sofre – o herói – é um outro: portanto, ele não é eu. [...] Em segundo lugar, a ilusão se fundamenta na certeza de que, no fim das contas, tudo não passa de um jogo do qual não pode decorrer mal algum, isto é, se compreendemos bem, a ilusão se escora na certeza de que isto não aconteceu verdadeiramente, que as ações não são reais, que aquele que representa apenas representa e que, portanto, o herói também não é ele (GUÉNOUN, 2004, p. 80).

Portanto, a identificação do espectador com o personagem só seria possível pela certeza, por parte do espectador, que aquilo que acompanhava a sua frente não era a

realidade de sua vida, mas somente uma ilusão, uma representação de um mundo e de personagens que não são pessoas reais. Aprofundando-nos um pouco mais, não seria nem o espectador em si – como pessoa efetiva – que estaria se identificando, mas sim o “eu” imagético – proposto por Freud (*apud* GUÉNOUN, 2004) – do espectador sobre si mesmo que se identificaria com o imaginário do personagem representado. Guénoun escreve:

A identificação se liga ao imaginário. Ou, para responder à pergunta (*com quem* [nós nos identificamos no palco?]): *nós só nos identificamos com uma imagem*. É o que nos garante a ilusão. Não é ele, não sou eu. Posso gozar sem entraves (2004, p. 80).

É ao falar de Stanislávski que Guénoun retorna à questão da identificação – ou não – do *ator* com seu personagem. Stanislávski, segundo o pesquisador francês, buscará no ator não um afastamento e distanciamento de seu personagem – como defendiam d’Aubignac, Sainte-Albine, Riccoboni e Diderot –, e sim justamente o contrário: a máxima aproximação entre o intérprete e o personagem que ele representa. Guénoun escreve:

E o objetivo de seu trabalho [de Stanislávski] é determinar procedimentos capazes de aproximar o mais possível [o ator e o que ele representa], de fazer com que se encontrem estes dois ramos que tudo separa, fundamentalmente distantes um do outro (2014, p. 89).

“Representar”, nesse caso, nem nos seria a palavra mais ideal, já que, como expõe o próprio Guénoun, Stanislávski diferenciará a busca do ator em *viver* seu personagem da de *representar* seu personagem. O diretor russo, justamente, buscava a primeira opção: o ator *viver* seu personagem. De acordo com Denis Guénoun, “Stanislávski se opõe, por este viés, ao que ele chama de ‘a escola da representação’, cujos seguidores reproduzem ‘formas’. Eles acham, de fato, frequentemente, que não é aconselhável sentir depois que já se decidiram sobre o padrão a adotar.” (2014, p. 90). E, linhas antes, sobre no que o “*viver* o personagem” se constituiria:

[...] viver seu papel é experimentar intensamente os sentimentos que sustentam a *vida do papel*. “Se não se ‘vive’ seu personagem, não pode haver arte verdadeira; e *isto só começa quando os sentimentos* intervêm”. Viver é, antes de mais nada, sentir (2014, p. 90).

Guénoun irá também, de certa forma, tentar aproximar o pensamento do teatrólogo com o de Sigmund Freud, ao buscar uma conexão entre suas perspectivas de que uma das possíveis causas da identificação com o personagem – tanto pelo espectador quanto pelo ator – seria o cansaço e o tédio da pessoa com relação a sua vida cotidiana: vendo no personagem a possibilidade de uma vida mais profunda e intensa, o indivíduo em questão buscaria uma identificação, que o atrairia a essa imagem (GUÉNOUN, 2014). Assim,

Freud, como vimos, caracterizava, de algum modo, o espectador como aquele que se entedia. Entedia-se com sua vida, cujos vazios deseja preencher. Stanislávski completa o dispositivo. Para ele, "o verdadeiro ator é aquele que deseja criar em si mesmo uma outra vida mais profunda, mais interessante do que aquela que o cerca na realidade". Ambos se nutrem, pois, inicialmente, na fonte de uma profunda insatisfação diante da vida como ela é. (2014, p. 93)

É também justamente o *imaginário*, no caso, que Guénoun identificará nos escritos de Stanislávski como o principal combustível do ator para a aproximação deste com seu personagem. Citando o próprio Stanislávski, Guénoun nos expõe como o teatrólogo russo via a realidade posta no palco da cena teatral:

A realidade fatural é coisa que não existe em cena. A arte é produto da imaginação, assim como a obra do dramaturgo. O ator deve ter por objetivo aplicar sua técnica para fazer da peça uma realidade teatral. *Neste processo o maior papel cabe, sem dúvida, à imaginação.* (apud GUÉNOUN, 2004, p. 91)

É essa imaginação que seria a responsável, segundo o professor francês, por permitir a aproximação e a consequente identificação do intérprete real com a personagem fictícia que busca vivenciar. Ele escreve:

Assim, o imaginário está em toda parte: em todas as alavancas de comando, em todas as engrenagens, ele sustenta todos os rebites e correias desta máquina. Ele é, decididamente, o *mestre do jogo*. É ele que engrena e recolhe a identificação do ator, assim como, em Freud, ele mantinha a do espectador sob seu domínio. E esta identificação é ativa. Ela permite ao ator não ser mais espectador de seu papel. (2004, p. 92)

Escrevi logo acima “vivenciar” – mesmo que a palavra não tenha sido usada por Guénoun – porque esse é o termo que aparece na tradução mais recente em português dos escritos de Stanislávski (2017), quando este se refere ao estado no qual o ator *vive*

intensamente os sentimentos de seu personagem¹¹. Essa palavra – “vivência” – não aparece nas traduções anteriores dos livros de Stanislávski e, segundo o diretor teatral Anatoli Vassíliev (1942-), ela não deveria de forma alguma ser substituída por palavras como “emoção”. Vassíliev explica: “A emoção diz respeito aos sentimentos, o que não é o caso da vivência. A vivência é como uma substância, em que o sentir-a-si-mesmo e a ação se fundem.” (*apud* KNEBEL, 2016, p. 295).

Por fim, a visão apresentada por Guénoun desse objetivo específico de Stanislávski para com os atores se aproxima muito da visão exposta e defendida aqui no decorrer desta dissertação. Essa perspectiva, portanto, também abordada e proposta por Guénoun nos servirá de apoio e referência indispensáveis para os escritos que virão a seguir, que se destinam a abordar de forma mais profunda e detalhada justamente a questão da “vivência” no trabalho do ator, buscada e estudada também por Nikolai Demidov no desenvolvimento de sua técnica para atores.

¹¹ A palavra em russo, em nosso alfabeto, é escrita como *perejivánie* (*Idem*).

CAPÍTULO II – INTRODUÇÃO À ABORDAGEM DE DEMIDOV

Nesse segundo capítulo da primeira parte dessa dissertação buscaremos introduzir brevemente ao leitor a trajetória teatral de Nikolai Demidov. Além disso, apresentaremos sua abordagem proposta para o treinamento do ator, buscando, de forma sucinta, explicar alguns termos-chave de sua técnica. Uma análise mais profunda sobre os fundamentos da técnica e suas principais filosofias será realizada na segunda parte da dissertação, dedicada exclusivamente a isso.

2.1 Breve biografia de Demidov

Nikolai Vasilyevich Demidov nasceu no dia 8 de dezembro de 1884, na cidade de Ivanovo-Voznesensk, na Rússia. Seu pai, Vasily Viktorovich Demidov, era ator, diretor, autor e administrador do teatro local¹². Demidov foi uma criança muito doente, e foi condenado pelos seus médicos a passar a vida acamado. Tentou suicídio, atirando ao mesmo tempo no peito e em uma das têmporas, mas sobreviveu (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016).

O primeiro contato de Demidov com Stanislávski se deu em 1907, quando foi apresentado ao famoso teatrólogo russo por um amigo em comum, Leopold Sulerzhitski (1872-1916) – na época, o pupilo e principal ajudante de Stanislávski no desenvolvimento de seu “sistema”. Demidov foi, a partir de então, designado como fisioterapeuta (por sua experiência com exercícios físicos¹³) e tutor intelectual do filho de Stanislávski, Igor, que tinha problema nas pernas e passaria a vida necessitando de constantes tratamentos médicos, principalmente pela tuberculose que o acometeria anos mais tarde. Em 1907, Demidov também iniciou sua graduação em medicina, com ênfase em psiquiatria (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016).

Foi, no entanto, somente em 1911 que Demidov começou a adentrar o mundo teatral de Stanislávski. No início, seu papel era o de fornecedor de material teórico sobre psicologia para as pesquisas de Stanislávski, além de textos e exercícios relacionados à

¹² O nome da mãe de Demidov não nos é informado em nenhum momento.

¹³ Demidov, junto com seu irmão Konstantin Vasilyevich Demidov, desenvolveu uma série de exercícios físicos para fortalecer sua própria capacidade física. Os dois também comandaram um grupo de atletas na Sociedade Atlética de São Petesburgo, onde Demidov desenvolveu seu próprio sistema de treinamento (*Idem*).

prática da Ioga, há muito praticada e apreciada por Demidov¹⁴. A noção de *vivência* na atuação, estudada e pesquisada posteriormente por Demidov de forma independente por mais de trinta anos, foi introduzida a ele por Stanislávski (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016). Este, como sabemos, começou suas próprias pesquisas sobre o trabalho e a vivência do ator em cena já em 1906 (BENEDETTI, 1999), um ano antes de conhecer Demidov.

A vivência na arte da atuação, como afirma Stanislávski em seus escritos, é um *estado psicológico*, não uma forma (um “resultado”, como ele chama) a ser reproduzida no palco. Não seria o que, como público, nós *vemos* o ator fazer em cena, mas sim, segundo Stanislávski (2017), um estado mental e de presença do próprio ator, sendo que este, ao vivenciar, não se preocuparia prioritariamente com o espaço que seu corpo (sua forma) ocuparia no palco. A forma do corpo no espaço (com seus mais minúsculos detalhes) para esse ator seria, segundo Stanislávski, uma *consequência* do estado de vivência. O diretor escreve:

Se você precisa expressar os sentimentos em um papel, tem de entendê-los. E para isso é preciso passar por experiências semelhantes. Você não pode mimetizar um sentimento, você só pode simular as suas consequências exteriores. Porém, os atores de mera técnica não são capazes de vivenciar um papel e, assim, nunca poderão entender também quais são as consequências exteriores desse processo criativo (2017, p. 30).

Tanto Demidov (2016) quanto Stanislávski (VÁSSINA, LAKABI, 2015) passaram os últimos trinta e poucos anos de suas vidas focados na busca e no entendimento desse complexo e ludibrioso estado, que parecia, para ambos, ocorrer tão espontaneamente em alguns atores (os mais “talentosos”, como chamavam) e em outros (os menos “talentosos”) não. Como ajudar o ator, então, desde o início de sua formação, a entrar nesse estado criativo, e não o tomar como algo impossível ou possível somente para os mais “talentosos”? Foi a busca de respostas para essa questão que teria mantido unidos os esforços conjuntos de Stanislávski e Demidov em seu trabalho no teatro, mas foi também o que, depois de quase duas décadas de cooperação, teria os levado, como veremos, a tomarem rumos diferentes (DEMIDOV, 2016).

Em 1913, Demidov se graduou na faculdade de medicina, e, em 1919,

¹⁴ Na realidade, muito da prática de relaxamento muscular proposta nos livros e ensinamentos de Stanislávski se deveu a esse material e de sugestões feitas por Demidov durante o período (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016).

Stanislávski teria conseguido convencer seu colega a abandonar a carreira de médico e focar toda sua energia e habilidade no trabalho com os atores, além de servir também como seu assistente de direção em diversas montagens, principalmente no “Estúdio de Ópera de Stanislávski” (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016). Stanislávski, ao partir para sua famosa turnê pela Europa e Estados Unidos, em 1921, teria deixado Demidov na direção e coordenação da escola do Teatro de Arte de Moscou (DEMIDOV, 2016). O curso ofertado na escola compreendia o período total de dois anos, e selecionava – segundo escreve Demidov – apenas dez alunos dentre mais de mil que costumavam concorrer pela matrícula. Esses dez seriam escolhidos a dedo, necessitando apresentar como qualidade seu potencial talento cênico.

Durante todo o curso os alunos estudavam cada um dos mais de quinze “elementos” que constituíam o “sistema” de Stanislávski (2017): “concentração”, “ação”, “círculo de atenção”, “tarefa”, “relaxamento muscular”, “imaginação”, “comunicação”, “supertarefa”, “ação transversal”, “memória emocional”, “adaptações”, “crença e senso de verdade”, “cortes”, “‘se’ mágico”, “circunstâncias propostas”, “voz e fala”, “lógica e sequência”, entre outros. Tais “elementos” eram utilizados como base dos exercícios chamados de *études* (DEMIDOV, 2016), improvisações criadas com um propósito específico de exercício e, no caso, do estudo (“*étude*” é “estudo” em francês). São esses mesmos *études* – não por acaso – que Demidov, com o tempo, vai adaptar e utilizar como exercício base também da abordagem que irá estruturar e desenvolver pelos próximos trinta anos de sua vida.

Os atores, assim, passavam dois anos treinando e estudando (de forma tanto prática quanto teórica) essa rede de “elementos”. O que se esperava pelos professores da escola, então – como nos conta Demidov (2016) –, era que os alunos (ou pelo menos grande parte deles) saíssem capacitados para conseguirem entrar no estado criativo proposto de vivência e construir um personagem vivo, já que esse era o principal objetivo da escola, e também da própria existência do “sistema” de Stanislávski: “Então, a personagem é construída pelo ator desvinculada¹⁵ dos Elementos vivos de seu próprio eu, desvinculada das suas Memórias Emotivas e assim por diante.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 221). Mas o que parecia acontecer, entretanto, pelo que nos conta o então

¹⁵ A palavra “desvinculada” é estranhamente utilizada aqui pelo tradutor para traduzir do inglês o termo “*out of*”, que teria, neste caso (pelo contexto), um significado mais próximo de “a partir de”, “de”. Em uma tradução minha, a frase citada ficaria como se segue: “Então, a personagem é construída pelo ator *a partir* dos Elementos vivos de seu próprio eu, *a partir* de suas Memórias Emotivas e assim por diante”, o que manteria – pelo menos de forma mais aproximada –, ao meu ver, o sentido buscado por Jean Benedetti em sua tradução do russo para o inglês, de 2008 (p. 210).

professor da escola do Teatro de Arte (DEMIDOV, 2016), era o contrário: os alunos, segundo ele, saíam sem aparentemente apresentar nenhuma melhora em suas habilidades cênicas:

Dois anos se passavam, no entanto, sem trazer os resultados esperados. Jovens, admitidos na escola por meio de audições bem seletivas, não impressionavam com suas habilidades ou talento ao concluírem o curso exigido... Isso desapontou um pouco os fundadores da escola (2016, p. 148).

Demidov, partindo de inquietações provenientes dessa “decepção”, teria então começado a tentar descobrir qual poderia ser a origem do problema. Já com esse olhar mais crítico em mente, durante os *études*, o professor teria começado a notar que pequenos detalhes antes considerados fúteis durante o treinamento, na verdade, poderiam esconder o que talvez pudesse ser a resposta para essas questões. Ele percebeu que uma simples sugestão como “Menos pressa...” ou “Isso, se entregue...” apresentava, aparentemente, o potencial de alcançar aquilo que, até ali, dois anos de estudo teórico e prático intensivo sobre os “elementos” do “sistema” pareciam, segundo ele, não serem capazes alcançar. Foi nesse momento que Demidov teria iniciado um processo de análise e prática dessas “simples sugestões”, que culminaria, segundo conta o pesquisador, na completa rejeição por parte de Stanislávski de suas novas ideias – “K.S. descartou tudo, chamando de fantasia, projeção, um desejo de se rebelar. Isso continuou por vários anos.” (DEMIDOV, 2009, p. 393. *Tradução minha*) – e no desenvolvimento independente do que viria a se tornar sua nova técnica para atuação.

Demidov, no entanto, depois de anos, teria finalmente conseguido convencer o criador do “sistema” a comparecer no seu treinamento com um grupo de jovens atores. Abaixo, o relato narrado por Demidov desse dia, e das importantes consequências que teriam se dado sobre o pensamento de Stanislávski a partir dele:

E, finalmente, mostrei a K. Sergeevich um grupo de jovens. Eles não tinham sido selecionados por um exame especial, mas apenas aleatoriamente unidos por serem "amantes da arte dramática". Eles estudaram por três meses à noite, por 2-3 horas, 2-3 vezes por semana, com um dos meus pupilos. Eles demonstraram nossos exercícios-études para K. S. Ele se interessou, deixou-se levar, começou a dar-lhes ele mesmo todos os tipos de tarefas e estava bem satisfeito. Ele notou alguns deles, achou que eles estavam tão livres e avançados que agora mesmo poderiam ser aceitos no Teatro de Arte como jovens atores. Quando ele descobriu em que momento, como e com que material aleatório isso havia sido alcançado, ele mudou abruptamente sua atitude em relação às minhas observações sobre a nocividade de nossos métodos de ensino anteriores e a incorreção dos princípios da "divisão em

elementos", etc. Isso coincidiu com a escrita dos últimos capítulos de seu livro. O livro está acabado, estabelece um "sistema" analítico – essencialmente estranho à natureza do próprio Stanislávski, que, em seu trabalho, era um brilhante improvisador livre, e de forma alguma um professor pedante e seco de matemática – o livro está acabado, o "sistema" tinha sido escrito... outro sistema, imediatamente compreensível, imediatamente próximo de seu coração e... diametralmente oposto em seus princípios. Como poderia ser? Não havia tempo nem oportunidade para reescrever todo o livro – afinal, um novo material factual também era necessário – e Konstantin Sergeevich faz uma revisão precipitada de todo o livro, faz correções e algumas alterações. O mais importante, leia, é o que ele escreve na página 549 de seu livro, 25 páginas antes do fim dele: "Em total oposição a alguns professores, meu ponto de vista é que os estudantes, os iniciantes, que, como vocês, estão dando seus primeiros passos no palco, devem, dentro dos limites do possível, ser levados imediatamente na direção do subconsciente. Isso deve ser feito nos estágios iniciais, quando se trabalha com os Elementos e com os estados mentais em todos os exercícios e improvisações. Os iniciantes devem saber, desde o início, ainda que em momentos isolados, que o mais feliz dos estados de espírito que um ator pode ter é quando está sendo criativo. Eles devem saber disso não apenas em palavras e frases, não como uma terminologia morta e seca que só pode assustá-los, mas em seus próprios sentimentos. Eles devem aprender a amar esse estado de espírito criativo como parte do seu trabalho e realmente lutar por ele no palco."¹⁶ Não é estranho? Eu sou um estudante, e em uma das últimas lições eu aprendo que eu tenho que começar com isso. Por que eles não começaram com isso comigo, com os alunos? Obviamente, a escola descrita nesse livro, a escola pela qual eles me forçaram a passar, não é de forma alguma aquela com a qual Tortsov (ou seja, Stanislávski) sonha. (...) Assim, por exemplo, no prefácio, K.S. enfatiza em itálico que é necessário prestar atenção *especial* ao último (16º) capítulo do livro, e que é nele que a chave para o trabalho do ator está, e isso é ignorado e é ensinado como havia sido escrito antes, ou seja, da maneira que ele havia categoricamente rejeitado o ensino (2009, p. 393-395. *Tradução minha*).

Faz-se valioso notar aqui que o pesquisador, mesmo em diversas passagens de seus cinco livros criticando fortemente o “sistema” e as abordagens desenvolvidas por Stanislávski para o trabalho com atores, nunca negou que sua própria abordagem – e também toda uma nova era de teatrólogos que passariam a desenvolver pesquisas focadas no trabalho do ator – teve como um dos principais pontos de partida a iniciativa proposta por Konstantín Stanislávski:

Os pensamentos e esforços de Stanislávski foram igualmente uma previsão de gênio. Ele via o futuro da arte do ator no desenvolvimento científico de sua técnica criativa, ou, como ele chamava, de sua *psicotécnica*. A honra de originar esse caminho pertence ao Stanislávski, essa nova ciência da criatividade do ator que inaugurou uma nova era na arte do teatro. Além disso, Stanislávski lançou as bases dessa ciência e esboçou o seu plano futuro

¹⁶ Utilizei a tradução oficial mais recente para o português da citação mencionada por Demidov, que pode ser encontrada na página 347 do livro “O trabalho do ator: diário de um aluno”, de Stanislávski, lançada em 2017.

básico. Já em relação a nós, nós devemos, o quanto for possível, continuar esse trabalho (2016, p. 147).

Nikolai Demidov morre em 1953 (quase trinta anos após iniciar suas pesquisas independentes), deixando como legado cinco livros, três deles terminados (os três primeiros: “A Arte do Ator: Seu Presente e Futuro”, “Tipos de Atores” e “A Arte de Viver no Palco”) e dois apenas esboçados (“O Processo Criativo do Artista no Palco” e “A Psicotécnica do Ator Afetivo”¹⁷). É no terceiro livro, “A Arte de Viver no Palco”, que Demidov introduz os princípios de sua abordagem, princípios esses que o pesquisador aprofunda nos dois livros seguintes¹⁸. Os cinco livros completos, no entanto, como já vimos, só começaram a ser publicados em 2004 (em russo), e uma tradução para o inglês (primeira tradução em outra língua) saiu em 2016. Uma versão em português (no momento em que escrevo esse texto) ainda não está disponível.

1.3 O objetivo da abordagem

Demidov, assim como Stanislávski (2017), buscava desenvolver uma forma de ajudar os atores a *vivenciarem* seus personagens no palco: “Na base da arte da vivência está um *processo* que leva o ator a se transformar no personagem e a viver a vida do personagem, a assumir a sua personalidade, paixões e ideais.” (DEMIDOV, 2016, p. 148). E, nas palavras de Stanislávski:

Lembrem-se sempre de que esse princípio [a vivência], esse propósito básico, deve ser nosso guia em todos os momentos de nossa vida criativa. É por isso que pensamos, antes de mais nada, no aspecto interior do papel, ou seja, na sua vida psicológica, que criamos a partir do processo de vivência. Esse é o aspecto mais importante do trabalho criativo, e deve ser a primeira preocupação do ator. Vocês têm de vivenciar um papel, ou seja, vivenciar sentimentos análogos a ele sempre que o desempenharem (2017, p. 20).

¹⁷ Essas são traduções livres minhas dos títulos. Os títulos em inglês (DEMIDOV, 2016) são: “The Art of the Actor: Its Present and Future”, “Actor Types”, “The Art of Living Onstage”, “The Artist’s Creative Process Onstage” e “Psycho-technique of the Affective Actor”.

¹⁸ Alguns trechos dos dois últimos livros aparentam ser rascunhos que Demidov depois editou e inseriu em seu terceiro livro de forma revisada. Como o quarto e o quinto livro foram organizados pelos editores da versão russa e não pelo próprio Demidov, não me aparenta ser interessante descartar essa possibilidade. Um exemplo se encontra no capítulo “Assignment” (*Ibidem*, p. 321) (“Atribuição”, em tradução livre) do terceiro livro, no qual o autor introduz sua ideia de “embrião” do personagem: parágrafos inteiros desse capítulo podem ser encontrados também no quarto livro, num capítulo dedicado à discussões sobre o “embrião”.

2.3 A *Passividade*

Toda a base da abordagem de Demidov para o treinamento do ator sustenta-se na busca do que ele irá chamar de *passividade* por parte dos intérpretes. Demidov explica como essa passividade funcionaria:

Na prática, isso pode acontecer da seguinte maneira: você não precisa se levantar ou se estimular – ao contrário: você deve liberar todos os parafusos que estão prendendo você. Liberte-se, relaxe. E não se ponha no caminho de nada: se você quiser se sentar, sente-se; se você quiser se mexer – mexa-se... Se entregue a qualquer coisa. Não fique no seu próprio caminho: se você está entediado – fique entediado; se você está frustrado – dê a isso rédea solta (2016, p. 617).

E, sobre o motivo da passividade, Demidov completa:

O grau de sensibilidade, o grau de passividade determina o poder e a profundidade das reações do ator, ou seja, a “atividade” do ator que as pessoas tentam capturar com as próprias mãos (2016, p. 679).

E, ainda, mais adiante:

Não é a atividade que precisa ser cultivada, mas a *passividade* – a *capacidade de se colocar sob as circunstâncias* [do personagem]. Deixe-as nos girar e nos empurrar. É assim que as coisas são na vida. Se a força de vontade e a atividade são necessárias para algo, então são somente para nos tornarmos passivos (2016, p. 681).

E tudo isso porque, para Demidov, quando o ator deixa de tentar ser ativo – ou seja, deixa de agir porque *tem* que agir – uma montanha de pressão sairia de suas costas e sua *percepção* (sobre a qual discutiremos de forma mais focada depois) se expandiria. E a percepção se expandindo, sua capacidade de se afetar por estímulos externos e internos, segundo ele, também se expandiria, e tudo (as circunstâncias do personagem, o cenário, o parceiro de cena...) se tornaria mais tangível, palpável e próximo do ator (DEMIDOV, 2016).

2.4 A “liberdade”

Técnica afetiva existe! E acima de tudo, ela consiste em “liberdade”. Não a aparência de liberdade, mas uma verdadeira, genuína liberdade – a habilidade de involuntária e espontaneamente viver no palco.

Verdade e liberdade: é isso que diferencia o comportamento de um grande ator no palco do de um falso (2016, p. 525).

A principal direção que a escola de Demidov irá defender para o trabalho de treinamento do ator será a cultura da *liberdade*. Tirar do ator, segundo seu proponente, o medo de fazer as coisas, de ser livre. Ele escreve:

No final, a experiência e a prática pedagógica forneceram a resposta. Elas mostraram que, em vez de esperar a liberdade nos agraciarmos com a sua presença – no final de um trabalho de direção longo e altamente qualificado – , *ela deve ser cultivada como uma das principais qualidades criativas desde o início*, começando com a primeira lição. Aparentemente, ela pode ser cultivada tão fortemente que a presença dos atores no palco, bem como a sua própria entrada – a passagem do limiar do palco – já serve como estímulo à liberdade (2016, p. 156).

O ator, segundo Demidov, dando liberdade a seus *movimentos involuntários* (se minha mão quer mexer, eu a deixo mexer), a seus *pensamentos* (se me veio um pensamento, o deixo vir), e a seus *sentimentos* (se eu estou triste, eu estou triste, não finjo que estou feliz), ele começaria, pouco a pouco, a deixar as coisas acontecerem por conta própria, porque, como Demidov escreve: “Deve ser bem entendido que nada deve ser adicionado – o que está acontecendo em você já é bom o suficiente” (2016, p. 307). E isso deveria ser buscado, pois, segundo ele, a *vida* – a “verdade”, como ele também chama – já estaria presente em nós, e não deveria tentar ser “alcançada”:

Por que “procurar” pela verdade e, ainda mais, criá-la? Ela está sempre com a gente. Nós nos sentamos – essa é nossa verdade e nossa natureza. Nós respiramos – isso também é nossa natureza e verdade. Pensamentos percorrem minha cabeça; eu vivencio sensações agradáveis e desagradáveis – isso é a minha verdade e minha natureza, e *eu não tenho* nenhuma outra no momento (2016, p. 246-247).

2.5 Os *études*

Na técnica de Demidov, os *études*¹⁹ são a base de todo o treinamento (eles acompanham o ator desde o primeiro dia de exercícios até o último). Os *études* de Demidov partem sempre de pequenas falas inventadas na hora pelo professor/diretor. Eles funcionam basicamente assim:

¹⁹ Um *étude* – palavra francesa que significa “estudo” – é, tanto para Demidov (2016) quanto para Stanislávski (ZALTRON, 2015), uma improvisação com o objetivo de treinamento para o ator, seja para estudarem de forma prática uma cena de uma peça, ou treinarem princípios específicos de um método.

1. O professor/diretor inventa um diálogo simples, entre duas pessoas, como por exemplo: “Oi.”, “Oi.”, “Não sabia que você vinha.”, “Pois é, né.”, “Vou indo. Tchau.”.

2. Os atores repetem em voz alta suas falas umas duas, três vezes, para memorizar o texto.

3. Os atores “esvaziam suas mentes” (por “um segundo” tentam não pensar em nada) e “jogam o texto fora” (não ficam pensando no texto).

4. E começam a improvisar (tudo menos o texto). Sem preparação ou concentração.

Os princípios que regem os *études*, segundo Demidov, são os princípios fundamentais que sustentam toda sua abordagem. Aos poucos, Demidov recomenda que os diálogos inventados fiquem mais complexos, até que pequenas “peças” comecem a surgir. As circunstâncias do personagem nos *études* iniciais, de acordo ele, vão surgindo aos poucos, com as repetições, e não são planejadas anteriormente (DEMIDOV, 2016). Ele escreve: “Normalmente, quando você faz um *étude* ‘sem circunstâncias’, sua imaginação criativa dá à luz a todas as circunstâncias, maiores e menores.” (2016, p. 333)

2.6 A importância das circunstâncias propostas e da repetição

É importante notar que o que norteia os atores em cena no método de Demidov são, depois do texto, principalmente as *circunstâncias propostas*, ou seja, as circunstâncias que constituem a situação fictícia específica de um personagem sugeridas por um texto dramático – ou inventadas pelo ator/diretor (STANISLÁVSKI, 2017). Mas Demidov não impõe aos atores essas circunstâncias e sim vai “salpicando-as” bem aos poucos, lembrando-os delas quando necessário ou quando suas ações em cena não correspondem às circunstâncias ficcionais sob as quais está atuando: “Você [professor/diretor] não pode proibir nada – você tem que adicionar circunstâncias. Não: “Não, não cutuque o nariz!” – Mas: “Você é um príncipe!” – e a vontade vai embora sozinha.” (DEMIDOV, p. 409).

Se o ator estivesse com sua percepção aberta o suficiente (estivesse *passivo* o suficiente), as circunstâncias, segundo o pesquisador, automaticamente passariam a ser tangíveis e palpáveis para ele. Para tanto, a *repetição* da cena ou do *étude*, para

Demidov, seria indispensável. Seria ela a responsável, segundo ele, por tornar cada vez mais tangíveis as circunstâncias para o ator:

O *étude* [depois de repetido com as mesmas circunstâncias] normalmente acontece com maior clareza; ele captura os atores mais do que havia capturado antes. Falar sobre suas tramas os empolga; isso torna *mais tangíveis* tanto suas relações quanto seus interesses vitais... Suas circunstâncias se tornam *mais concretas*, e o caminho que eles seguiram antes, tão cuidadosamente, já foi pisado. Subsequentemente, tudo acontece sem esforço (2016, p. 334).

2.7 A técnica de “suporte”

Com os anos, Demidov teria percebido que incentivar os atores *enquanto* eles estão em cena – e não somente depois de acabada a mesma – poderia levar a resultados muito interessantes:

O “suporte” tem um papel enorme no trabalho de treinamento do ator. Ele o acelera muitas vezes. Com a ajuda dessa técnica, já no fim da primeira lição, os alunos recebem experiência prática pessoal do que significa não interferir com eles mesmos e viver em cena. Além disso, eles vivenciam o quão fácil, descomplicado e prazeroso isso é... Eles já sentem que, se as coisas continuarem seguindo dessa forma, tarefas muito difíceis serão superadas sozinhas... O trabalho deles é solidificar esta técnica. O trabalho deles é treinar... (DEMIDOV, 2016, p. 232).

Se no meio de um *étude* [ou cena], portanto, o diretor/professor percebesse que o ator está ficando, por algum motivo, nervoso, ou que está começando a correr com as falas, ou forçar desnecessariamente algum sentimento, “É aí que você tem que interferir: sim, sim! Bom! Bom! – ele [o ator] vai se estabilizar e continuar arriscando.” (2016, p. 382). Aos poucos, Demidov sugere que o diretor/professor vá “soltando a mão do ator”, até que não seja mais preciso dar nenhum “suporte” durante uma cena ou *étude*: “Para não estragar os alunos com um suporte ininterrupto e treiná-los para que trabalhem sem nenhuma supervisão, gradualmente, aos poucos, eu os deixava viajar sozinhos.” (2016, p. 232).

CAPÍTULO III - DIVERGÊNCIAS ENTRE AS ABORDAGENS DE DEMIDOV E STANISLÁVSKI

Já foi falado que Demidov começou a ter um contato mais profundo com o teatro e, principalmente, com o trabalho com os atores, após conhecer Stanislávski, em 1907, e, mais especificamente, depois de 1911, quando começou a ajudar o fundador do Teatro de Arte de Moscou no desenvolvimento de seu “sistema” para atuação. Já foi dito também que Demidov iniciou suas pesquisas individuais na década de 1920, quando Stanislávski partiu para sua turnê na Europa e Estados Unidos e Demidov ficou a cargo da escola do Teatro de Arte de Moscou (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016).

Mas o interessante – e acredito essencial aqui – para ter uma ideia mais nítida e aprofundada dos princípios que formam as bases da técnica desenvolvida por Demidov, talvez seja compreender o que exatamente faz a técnica de Demidov ser diferente da técnica pesquisada e sistematizada por Stanislávski. Além disso, veremos como os pilares de cada uma dessas abordagens podem contrastar um com outro em termos de metodologia e de pedagogia, e buscaremos entender porque Demidov, a partir de certo momento, decidiu seguir seu próprio caminho no desenvolvimento de uma nova abordagem para atuação.

Analisaremos, então, algumas das possíveis divergências aparentes entre as técnicas dos dois teatrólogos, todas as divergências estas, em algum momento, salientadas e expostas pelo próprio Demidov no decorrer de sua obra.

3.1 Ações Físicas

Demidov (2016), em muitos trechos de sua obra, reitera veementemente a importância do trabalho realizado por Konstantín Stanislávski sobre o treinamento do ator. Porém, um dos elogios que mais nos chama a atenção vindos do proponente da “liberdade” será sobre a pesquisa relacionada às *ações físicas*. Para Demidov, as ações físicas foram o meio menos imperativo sobre as emoções do ator encontrado por Stanislávski durante toda sua vida de pesquisas e experimentações:

Fazendo isso [focando cada vez mais no lado físico do trabalho do ator e se afastando do emocional], ele [Stanislávski] se distanciava cada vez mais das algemas do imperativo. E se aproximava da *natureza*. (2016, p. 140).

As ações físicas, segundo o próprio Stanislávski, estimulavam o psicológico do ator (ou seja, suas emoções e pensamentos) sem que para isso o ator precisasse forçar seus sentimentos e suas vontades: “Ao criar uma linha exterior da ação, sua lógica e sua coerência, nosso método cria desta maneira uma linha interior do sentimento com sua lógica e coerência.” (STANISLÁVSKI *apud* VÁSSINA, 2015, p. 128). As ações físicas eram capazes, segundo Stanislávski, de diminuir a distância existente entre o ator e as circunstâncias de seu personagem, isso pelo fato de que o trabalho sobre as ações físicas exigia do ator que realizasse em cena apenas uma ação que tivesse justificativa – pelas circunstâncias do personagem –, portanto capaz de ser realizada:

A quinta particularidade feliz de nosso novo método é que ele se volta para dentro e não tolera ações físicas que não sejam justificadas por dentro. A busca dessa justificativa obriga os artistas a se voltarem a si mesmos e às próprias memórias vivas e a tecer a partir delas as circunstâncias propostas do papel delas – e não a partir das rubricas da peça e das demonstrações do diretor (STANISLÁVSKI *apud* VÁSSINA, 2015, p. 243).

Stanislávski, segundo nos relata Demidov (2016), notando esse potencial ainda pouco investigado do poder das ações físicas sobre os atores, começou a experimentar mais e mais durante os ensaios que comandava. As ações, ele percebia, pareciam afastar do ator, mesmo que momentaneamente, a tendência de se olhar de fora e de se julgar o tempo todo, e, com isso, o levavam para mais perto da situação de seu personagem. “Tendo se sentido nas circunstâncias da peça, o ator começa a se sentir como o personagem. Stanislávski chamava isso de ‘eu sou’, querendo dizer ‘eu sou o personagem’.” (2016, p. 316).

Um problema, no entanto – como relata Demidov –, se mostrava recorrente: assim que o ator realizava a ação específica, passados somente alguns minutos (ou segundos) ele já voltava a se auto-observar e, novamente, saía do estado do “eu sou”. Demidov, presente nesses momentos de pesquisa realizados por Stanislávski, comenta:

Stanislávski começou a apreciar esse dispositivo – ações físicas sob as condições das circunstâncias da peça. Ele começou a recorrer a isso com mais e mais frequência – especialmente porque os atores ficavam perdendo o “Eu sou”, as circunstâncias e a verdade como um todo – assim que eles esgotavam as ações físicas (2016, p. 317).

Uma ideia, então, teria vindo a Stanislávski:

Seria possível construir um papel inteiro de tal maneira que as ações físicas seguissem uma à outra, como anéis numa corrente? Se uma pessoa pudesse evitar qualquer quebra numa corrente, um ator não estaria sempre apoiado por um dispositivo externo, e não iria nunca escorregar da corda-bamba e cair? (STANISLÁVSKI *apud* DEMIDOV, 2016, p. 317).

Foi a partir desse pensamento, segundo Demidov, que teria surgido o que viria a se tornar o “Método das Ações Físicas”, descrito em detalhes pelo ator Vassíli Toporkov em seu livro “Stanislávski ensaia – memórias” (2016)²⁰.

Stanislávski, em 1935, vai abrir seu “Estúdio de Ópera e Arte Dramática”, com o objetivo tanto de pesquisar e aplicar de forma intensiva suas novas ideias relacionadas às ações físicas – recrutando, para tanto, cerca de 20 jovens atores (de 3.500 que foram avaliados) para serem treinados no novo método – quanto para, de forma prática, passar a uma nova geração de artistas do Teatro seus últimos ensinamentos referentes ao trabalho do ator sobre si mesmo e sobre o papel (BENEDETTI, 1999).

O diretor russo, então, passa seus três últimos anos de vida focado na pesquisa realizada nesse novo estúdio, mas, infelizmente, morre em 1938, antes de ter conseguido chegar a resultados muito conclusivo: “Em seus últimos anos, Stanislávski falou muito sobre ‘ações físicas’. A morte estagnou suas tentativas de aperfeiçoar esse método [...] Ele tinha o objetivo de imergir o ator nas circunstâncias da peça e do personagem.” (DEMIDOV, 2016, p. 316).

Algumas das “lacunas” sobre o novo método deixadas por Stanislávski após sua morte podem incluir:

3.1.1 O nome “ação física”

O próprio Stanislávski tinha essa expressão como um nome provisório, pois, segundo ele, ela não abarcava todos os tipos de ações necessárias para o ator no palco quando construía e interpretava seu papel:

Enquanto observando você mesmo, não é difícil notar que a vida de nossa imaginação é ininterrupta. Nossos pensamentos continuam fluindo a qualquer momento. Com isso, nós constantemente realizamos alguns movimentos e ações imaginários – em alguns momentos nós acompanhamos nosso pensamento por uma rua, em outros momentos nós andamos com ele em um

²⁰ No livro, o ator narra suas experiências sob a direção de Stanislávski entre 1928 e 1938 (ano da morte do criador do “sistema”).

carro, subimos as escadas, comemos, etc. E assim, Stanislávski se referia a todos esses movimentos e ações involuntários (geralmente imperceptíveis) como "ações físicas" (2016, p. 317).

Elas não eram ações que exigiam do ator uma tarefa estritamente física (“puxar”, “chutar”, “limpar”), mas *mental* (BENEDETTI, 1998). No entanto, por falta de termo melhor, Stanislávski incluía também essas ações na “gaveta” das ações físicas.

3.1.2 *Um método específico de como se utilizar as ações físicas*

Foi citado há pouco o livro de Vassíli Toporkov, no qual o ator narra suas experiências com o “Método das Ações Físicas” de Stanislávski. No livro (2016), Toporkov descreve pelo menos três maneiras diferentes utilizadas por Stanislávski quando este trabalhava as ações físicas com seus atores. Um trecho de como uma dessas maneiras é descrita no livro – nos ensaios da peça “O Tartufo”, de Molière (1622-1673), em 1937 – segue adiante:

Ao trabalhar sobre um papel – dizia –, é preciso, em primeiro lugar, fixar a linha das ações físicas. Uma coisa muito útil, inclusive, é anotá-las. Em segundo lugar, é preciso verificar a natureza dessas ações, e, por fim, em terceiro, começar a agir, audaciosamente, sem usar demais a razão. Assim que se começa a agir, sente-se de imediato a necessidade de justificar essas ações (STANISLÁVSKI *apud* TOPORKOV, 2016, p. 184).

E, um pouco depois, Stanislávski é descrito guiando um ator na busca para se encontrar a ação física correta:

Você, querido, por exemplo... Você percebe que se sentou para ler um jornal e não para uma briga? (O ator se levanta.) Não, não se levante, é possível preparar o bote sentado mesmo. Vá, aja. Não, não é isso... (STANISLÁVSKI *apud* TOPORKOV, 2016, p. 193).

O próprio Stanislávski, em seu livro “An Actor’s Work on a Role” (2010) – mais conhecido no Brasil pela sua tradução antiga, “A Criação de um Papel” –, descreve um método completamente diferente daquele apresentado por Toporkov. A seguir, um trecho do livro, quando o protagonista (um aluno) narra como o professor Tortsov está trabalhando “O Inspetor Geral”, de Nikolai Gogol (1809-1852), com os alunos. O professor, em certo momento, decide ele mesmo ir ao palco para demonstrar aos alunos

como se deve explorar e analisar, na prática, suas próprias ações físicas. Tortsov, então, interpretando o personagem Khlestakov (o falso inspetor da peça), entra acelerado em cena e bate a porta. Logo a seguir, ele para, e, após alguns segundos de raciocínio, diz:

“Eu exagerei!”, refletiu consigo mesmo. “Deve ser mais simples. Além disso, isso é certo para o Khlestakov? Afinal, como alguém de São Petesburgo daquele tempo, ele se considera superior aos provincianos. O que me levou a fazer essa entrada? Que memórias? Talvez a combinação do fanfarrão pueril e covarde, essa é a natureza interior de Khlestakov? De onde vieram meus sentimentos?” (2010, p. 54. *Tradução minha*).

Depois, voltando-se para os alunos:

O que eu acabei de fazer? Eu analisei o que eu senti por acaso e o que aconteceu como um resultado do acaso. Eu analisei minhas ações físicas nas circunstâncias dadas, mas não só fria e intelectualmente. Todos os elementos me ajudaram. Eu analisei minha mente e corpo. Esse é o único tipo de análise que eu reconheço. (2010. *Tradução minha*).

Em seguida, depois de mais algumas explicações sobre sua autoanálise, o professor volta às coxias e refaz a cena (e faz isso, depois, com outras cenas da peça também), dessa vez reajustando suas ações físicas para melhor se enquadrarem dentro das circunstâncias de seu papel. Tortsov ainda pede que os alunos, após fazerem o que ele acabou de fazer, anotem as ações que encontraram e depois comparem com as ações dos personagens presentes no próprio texto da peça, buscando analisar quais das ações descobertas e anotadas por eles se encaixam com as do texto e quais não. As que se encaixam, ele diz, são as que “ligam o ator com o personagem que ele está interpretando.” (2010, p. 56. *Tradução minha*.). Momentos depois, o professor sintetiza seu pensamento em relação à construção do ator dessas duas listas de ações:

Anote uma lista de ações físicas que você realizaria, como pessoa, se você se encontrasse na situação do personagem. Essas ações externas estimulam seus próprios sentimentos humanos. Faça o mesmo com o papel, como está escrito, ou seja, anotar a lista de ações que o personagem realizaria na peça. Em seguida, compare as duas listas, ou, por assim dizer, coloque uma lista em cima da outra, como se estivesse rastreando para ver se elas correspondem. Se a peça for bem escrita, se tiver sido extraída da natureza humana real, de sentimentos e experiências humanos, se sua lista também foi sugerida por sua própria natureza, de modo que em muitos momentos – e momentos particulares, chave e básicos – haverá uma correspondência. Esses momentos em que, como ser humano, você se funde com o papel, são momentos em que vocês estão unidos pelo sentimento. Encontrar-se, mesmo que parcialmente, no papel, e o papel, parcialmente, em você, é uma grande

conquista! Esse é o começo da fusão, da vivência (2010, p. 63. *Tradução minha*).

Já Maria Knebel, ex-aluna de Stanislávski e de Demidov (MALAEV-BABEL *apud* DEMIDOV, 2016), bem como professora no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (KNEBEL, 2016), em seu livro “Análise-Ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski” (2016), mostrará ainda outro modo de se utilizar as ações físicas, este nitidamente mais analítico: apresenta, como primeira etapa no processo de criação de um papel, um estudo frio e mental sobre o texto da peça.

Por isso, [Stanislávski] propunha começar a análise sistemática da obra dramática pela definição dos acontecimentos, ou, em suas palavras, dos fatos ativos, de suas consequências e interações. Ao definir acontecimentos e ações, o ator involuntariamente se apropria de camadas cada vez mais amplas das circunstâncias propostas à vida das personagens (2016, p. 37).

O próprio início de processo, da forma como é relatado por Knebel, veremos a seguir que já bate de frente com a forma como o próprio Stanislávski sugere ser o início do trabalho. Para ele (*apud* VÁSSINA; LABAKI, 2016), o diretor deveria iniciar guiando os atores com improvisações pelas cenas da peça antes mesmo daqueles terem sequer lido o texto sobre o qual irão trabalhar, objetivando, com isso, que os intérpretes comecem o processo de descoberta partindo deles mesmos, sem “violência” – como ele escreve (*apud* VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 242) – sobre o papel. Só após esse primeiro período, no qual os atores explorariam e descobririam ações físicas que partissem deles como pessoa, é que o diretor revelaria a eles o texto da peça. Stanislávski deixa claro:

Depois, com o tempo, como diretor lhes apresentarei o autor, sua obra e a personagem que vocês atuarão. Eu direi qual é seu nome e sobrenome, qual é sua posição social, sua profissão, e lhes contarei todas as circunstâncias da vida de seu papel. Mas o novo conhecido não será totalmente alheio para vocês, porque vocês, dentro de si mesmos, já encontraram bastante em comum com ele nas ações, nos sentimentos, e, talvez, até nos pensamentos (*apud* VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 243).

E a contradição se torna ainda mais evidente quando, logo em seguida, ele condena justamente a forma apresentada por Knebel – a qual, por sua vez, escreve como ele sugeria como caminho – de como se iniciar um processo com as ações físicas:

Mas se eu agir de uma maneira diferente e se, no começo, lhes apresentar a obra alheia, se eu os obrigar a pensar, a sentir e agir como esta personagem ainda desconhecida, então eu somente os farei brigar um com o outro e não conseguirei o objetivo desejado (*apud* VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 243).

E mais, a proposta exposta logo acima contradiz a outra que o próprio Stanislávski sugere e que foi abordada logo há pouco, quando escreve sobre o professor Tortsov que foi ele mesmo ao palco mostrar aos alunos como se explorar as ações físicas (STANISLAVSKI, 2010). Lá, os alunos-atores já conheciam desde o início a peça e os personagens sobre os quais iriam trabalhar, e nada foi “escondido” deles.

E, para finalizar, Demidov também dá sua própria versão de como era o trabalho de Stanislávski sobre as ações físicas:

Vamos supor que um ator se sinta desamparado – ele não sabe "pelo o que viver", e "o que atuar" numa dada cena. Para apontar o ator na direção certa, um diretor [Stanislávski] sugeriria: "você veio de bem longe; você está cansado e sem ar – então vá em frente e se lave. Aqui está uma bacia, água, sabão... [...]. Assim, o ator se põe a trabalhar. Enquanto isso, o diretor continua interrompendo-o, oferecendo suas correções. (DEMIDOV, 2016, p. 316)

...

O “como” utilizar o método das ações físicas, portanto, não chegou até nós apenas de uma forma. O que acabamos de ver foram diversas versões – algumas delas, como observamos, partindo do próprio Stanislávski – apresentadas sobre um único “método”, nos levando a uma possível perspectiva de que, talvez, nem mesmo o próprio Stanislávski pudesse ter para si um caminho “certo” sobre os rumos que suas pesquisas estavam tomando. É bom lembrar que a abertura do “Estúdio de Ópera e Arte Dramática” (onde Stanislávski realizou suas últimas pesquisas) se deu apenas três anos antes de sua morte (BENEDETTI, 1998). Com isso, aparenta-se razoável o pensamento de que o teatrólogo russo ainda estivesse em um estágio muito inicial de buscas, e que, assim, talvez estivesse, ao mesmo tempo, experimentando vários caminhos diferentes.

Demidov, no entanto, vai criticar ferrenhamente os supostos “seguidores” de Stanislávski, os quais, segundo ele, haviam transformado as ações físicas, da forma como foram propostas por Stanislávski, em cruas marcações para os atores e um fim em si mesmas (DEMIDOV, 2009). Ao invés de utilizarem as ações para ajudar os atores a vivenciarem seus personagens, diretores como Mikhail Kedrov (1894-1972) – tido

como o sucessor de Stanislávski na época –, segundo Demidov, deturpavam o propósito almejado pelo propositor dessas ações, e o que se via no palco acabava por ser não a vida como era o desejado, mas um “parecer” com a vida. Demidov escreve:

Assim, a expressividade de uma ação física bem escolhida e habilmente executada acabava por ser o suficiente – ela atuava no lugar do ator. Não era preciso se preocupar com a vivência verdadeira. Essa propriedade da “ação física” – de atuar para o ator – atraiu tanto aqueles que trabalhavam com ela que, passo a passo, eles deslizaram para fora do caminho principal e a transformaram não em uma maneira de levar o ator à criatividade e à verdade, mas em uma forma de expressão e encenação diretorial. (2009, p. 416. *Tradução minha*).

Todos os detalhes alcançados por meio da busca e descoberta das ações apropriadas para cada ator, segundo Demidov, levavam sim a uma *mise-en-scène* interessante, a um espetáculo com uma preocupação até mesmo com os mínimos movimentos dos atores, mas, “É claro, o espectador pode ser enganado por uma imitação hábil, mas só que isso é puro formalismo.” (2009, p. 417. *Tradução minha*). Faz-se importante ressaltar neste momento que a crítica de Demidov ao que ele chama aqui de “puro formalismo” se dá pelo objetivo não de se criticar o formalismo em si, como uma forma de arte, mas pelo fato de que, para ele, transformar as ações físicas em uma “imitação hábil” do comportamento humano e, assim, transformando em pura “forma” algo que deveria ser “vivo”, ia de encontro justamente com o propósito almejado por Stanislávski com o estudo das ações físicas:

A particularidade do novo método é que ele explora e afirma a mais importante linha do papel: a linha da lógica e da coerência do sentimento do papel. Por meio dessa linha do sentimento, o artista dirige-se mais para a frente, mais para a área do subconsciente criador. Nesse processo, o novo método utiliza a ligação inseparável do exterior com o interior, do corpo com a alma (STANISLÁVSKI *apud* VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 241-242).

Ao preocupar-se apenas com a “forma” final da encenação, Demidov afirma que diretores que assim o fazem estariam ignorando essa conexão entre o exterior e o interior do papel, preocupando-se mais com fazer uma “imitação hábil” do comportamento externo dos personagens do que com procurar desenvolver a “ligação inseparável do exterior com o interior, do corpo com a alma.” (*apud* VÁSSINA; LABAKI, 2015, p.). Essa ligação, como escreve Stanislávski, entretanto, só se daria se as ações fossem justificadas por dentro, e essa justificativa seria necessária porque “A busca dessa justificativa obriga os artistas a se voltarem a si mesmos e às próprias

memórias vivas e a tecer a partir delas as circunstâncias propostas do papel delas” (*apud* VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 243). Caso contrário, “Se você inventar as memórias racionalmente e não a partir do sentimento vivo, então suas circunstâncias propostas de passado inevitavelmente serão formais, frias e mortas.” (*apud* VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 250).

Os diretores criticados por Demidov pareciam ignorar, portanto, justamente esse processo de justificativa interna e sua ligação imprescindível com os sentimentos reais dos próprios atores. Objetivando, segundo Demidov, um resultado “formal” para as atuações, estas passavam a se enquadrar não mais na “arte da vivência” como era proposta por Stanislávski (2017), mas na “arte da *representação*”.

Toporkov (2016) também reforça a necessidade defendida por Stanislávski de se abordar a ação física como um *meio*, e não como um fim nela mesma. No trecho a seguir, vemos o ator criticando os que ele chama de “discípulos inconsequentes” do diretor russo:

Mesmo assim, não se deve pensar que as ações físicas e outros procedimentos de encenação utilizados por Stanislávski representassem, para ele, um fim em si mesmos. Hoje em dia, essa é uma opinião muito comum na boca de alguns discípulos inconsequentes. (2016, p. 182. *Grifos meus*).

Mas por que, então, se as ações físicas – se tratadas como um *meio* e não como um *fim*, como propunha Stanislávski – eram um caminho tão interessante para ajudar o ator a vivenciar em cena, por que então Demidov, ao invés de propor um caminho diferente, não buscou continuar as mesmas pesquisas iniciadas por Stanislávski antes de sua morte? Não teria sido mais prudente continuar esse trabalho, já que outros diretores, segundo ele, estavam deturpando o “verdadeiro” propósito das ações físicas?

Demidov, no decorrer de suas próprias pesquisas, irá propor o seguinte (2016): as ações físicas não seriam, elas mesmas, o diapasão para a criação da “linha dos sentimentos” do papel. Elas seriam, segundo ele, apenas uma forma *indireta* – um dos caminhos – de se levar o ator à *passividade*. E como isso aconteceria? Afinal, o ator realizar uma ação deveria, logicamente, levá-lo à *atividade*, e não à passividade. Stanislávski mesmo pensava dessa forma (“*atuar é ação – mental e física.*” (2017, p. 42). Demidov (2016) explica seu ponto de vista: ao realizar uma ação física simples, (como acender um cigarro, por exemplo, ou espanar o pó de uma estante), o ator, ao realizar essa ação, aos poucos se distrairia com ela, e, assim, pararia de se olhar de fora,

de se julgar o tempo todo. Parando de se julgar e ficando mais tranquilo, sua *percepção* automaticamente se abria, e ele passaria a se afetar mais genuinamente pelas coisas ao seu redor:

Resumindo, ao começar com uma ação, eu despertei a minha percepção. A percepção provocou a próxima ação. A ação leva a mais percepções, e então eu chego ao ponto no qual as circunstâncias do meu personagem se tornam minhas. Eu as percebo, e eu reajo a elas, como se elas fossem minhas. (2016, p. 318)

A questão aqui é que, para Demidov, o ator se distraindo e se acalmando, ele não estaria sendo *ativo*, mas sim se tornando *passivo*, mais aberto aos afetos que chegam até ele:

No entanto, isso ocorre porque, sem perceber, eles [diretores como Stanislávski] param de usar esse método [a busca pela atividade] depois de alguns passos e imediatamente começam a usar um diametralmente oposto: ao dizer *atividade*, empurram o ator para a *passividade*, corrigindo o erro, e tudo progride muito bem. (2016, p. 680).

E, logo em seguida, para ilustrar, nos dá um exemplo prático dessa passagem do ator para o que ele chama de passividade:

Vamos começar do começo: como o diretor o ajudou? Ao que ele o estimulou? Sua tarefa talvez? Não, sem sequer suspeitar, ele não o direcionou para a ação, mas para a percepção. Ele disse: "Você está varrendo o chão mal! – *you lost a cigarette, there is a cigarette there.*" O ator viu a ponta do cigarro e a unha, viu outro lixo, e suas mãos varreram a ponta do cigarro para a pilha por conta própria, automaticamente. A ação começou *sem o seu esforço consciente* – ele está varrendo... Agora ele está fazendo seu próprio estímulo. Por quê? Porque uma passividade resulta em outra – ele entrou em um *fluxo de passividade e percepção*. E em resposta ao que ele percebeu, a ação começou por conta própria. "Huh, isso é verdade, há lixo embaixo do sofá" – e a mão dele empurra a vassoura lá embaixo. (DEMIDOV, 2016, p. 680).

Demidov também dá um exemplo de como o próprio Stanislávski guiava o ator nessas situações. Ele conta:

Espere um segundo, você está se lavando como você costuma fazer, mas a peça se passa no sul. É verão, e você acabou de dirigir 120 milhas num carro quente. Você está coberto de poeira – você está morrendo de vontade de tomar um banho, de se refrescar. Agora, isso está diferente. No entanto, você fica se lavando como se você não conseguisse se sentir em casa. Mas

acontece que você veio para a casa de seu melhor amigo – a casa dele é a sua casa (STANISLÁVSKI *apud* DEMIDOV, 2016, p. 316).

O que diferia, no entanto – e esse, para Demidov, seria o ponto-chave – a forma como Stanislávski buscava as ações e a forma como diretores como Kedrov as utilizavam, segundo Demidov, estava no fato de que Stanislavski, a todo momento, supria o ator constantemente com as circunstâncias de seu personagem:

É suficiente lembrar que Stanislávski, para conseguir as *ações corretas* do ator, constantemente o supria com as circunstâncias que evocavam o estado criativo do ator, e causavam essas ações corretas. Em outras palavras, a *precisão* das ações depende inteiramente da percepção das circunstâncias dadas (2016, p. 317).

Além disso, enquanto os “sucessores” de Stanislávski pareciam, segundo Demidov, objetivar um resultando estritamente “formal” ao tomarem as ações físicas como um fim em si mesmas, Stanislávski, pelo contrário, não exigia dos atores que fixassem o “como” suas ações físicas seriam executadas no palco. Ou seja, a “forma” das ações não era fixada. O diretor deixa muito claro: “Por que escrever o como? Ele vai mudar toda vez, vai ser novo, diferente. E isso é bom.” (*apud* BENEDETTI, 1998, p. 135).

Como o ator, como conta Demidov (2016), assim, estaria ocupado realizando as ações propostas e parando de racionalizar em excesso – ou seja, estaria se tornando passivo – ele, ao ouvir sobre a circunstância que lhe era sugerida, ia, aos poucos, se colocando, cada vez mais precisamente, na situação do personagem, e essa circunstância passava a afetá-lo como se fosse dele próprio. O que Demidov propõe, assim, é uma explicação do “porquê” as ações físicas (quando aplicadas da forma “correta”, segundo ele) funcionam como um caminho de se levar o ator à vivência.

Demidov, com isso, chega à seguinte perspectiva: de que não seria a ação física que leva o ator a vivenciar, e sim a abertura de sua percepção. Ele propõe:

Assim, uma lei diferente do comportamento cênico vai se desenvolver e se formular: a ação não constitui a causa primária do nosso estado emocional; antes, *nossa percepção deve ser considerada a causa primária, tanto das nossas ações quanto do nosso estado emocional* (2016, p. 266).

Seria a percepção, como consequência, que deveria, para Demidov, ser explorada e cultivada nos atores, e não a ação. A ação, assim como a emoção, também deveria ser tida, portanto, como um *resultado*, e não como o ponto de partida. Ele conclui:

A questão aqui é muito simples. Nossos sentimentos, nossos pensamentos e nossas ações são causados pelo que acontece com a gente. E é por isso que, ao sugerir as circunstâncias, eu faço apenas o que a vida faz – eu supro com material ou com um impulso – isso causa uma reação e dá início à vida. Sugerir ou até mesmo prescrever sentimentos ou ações, pelo contrário – se iguala a prescrever um resultado, ou prescrever uma consequência sem nenhuma causa. (2016, p. 333)

É por isso que Demidov, em suas pesquisas, irá buscar desenvolver exercícios e buscar caminhos que ajudem o ator não a encontrar e realizar ações físicas no palco, mas que possibilitem uma maior abertura de sua percepção e, conseqüentemente, uma maior aproximação sua em direção à “passividade”. Para Demidov, “Uma, duas, ou três ações seriam o suficiente até mesmo para um papel de tamanho considerável” (2016, p. 318), e “não seria mais necessário infinitamente seguir de uma ação à seguinte, e à seguinte, e à seguinte, etc.” (2016, p. 317) – da forma como era proposto por Stanislávski em suas últimas pesquisas (BENEDETTI, 1998). “Um estado recebido de uma ‘ação física’ corretamente realizada serviria como um diapásão” (DEMIDOV, 2016, p. 317), e bastaria ao ator “[...] suplementar esse dispositivo com o ‘deixar acontecer’, como descrito nesse livro, sem mencionar uma habilidade geral do ator de praticar a liberdade criativa em cena.” (2016, p. 317). “Fazendo isso, o ator solidificaria nele o sentimento do personagem nas circunstâncias.” (2016, p. 317).

3.2 Atividade vs Passividade

A técnica apresentada por Demidov (2016) tem como objetivo levar o ator – por meio da “liberdade” dos sentimentos, pensamentos e movimentos – à “passividade”, enquanto que o “sistema” de Stanislávski, como este mesmo escreve (2017), busca a “atividade” por parte do ator: “As escolas existentes empregam vários exercícios para desenvolver a *atividade*. Quando eles deveriam estar desenvolvendo a *passividade*.” (DEMIDOV, 2016, p. 679).

O ator, para Stanislávski, portanto, deve *agir* em cena, ser ativo, realizar ações, se estimular, física e psicologicamente. Era necessário, por exemplo, segundo o

teatrólogo, que o ator sempre tivesse para si um “objeto de atenção” (seu parceiro de cena, um móvel, uma lembrança, etc.), e estar se relacionando constantemente com ele. Caso contrário, quando os atores “descobrem que seu *objeto de atenção* desapareceu [...], qualquer significado ou possibilidade de comunicação natural *desaparece*.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 312. *Grifos meus*).

O ator deveria também possuir sempre uma “tarefa”, ou seja: saber sempre o que seu personagem “quer” em toda e cada cena na qual ele participa, para que, assim, o ator se ocupe em estar sempre buscando realizar esse querer e, com isso, sempre estar *agindo*:

E lembre-se de que você não pode criar o estado criativo “frio”, mas somente por meio de uma *tarefa*, ou de uma *série de tarefas*, que cria uma *linha contínua de ação*. Essa linha é, por assim dizer, o núcleo que reúne todos os elementos a serviço do objetivo básico da peça (2017, p. 621. *Grifos meus*).

Para agir e cumprir sua “tarefa” – ou sua “ação básica”, como também chamava Stanislávski (*apud* BENEDETTI, 1998) –, o ator precisaria, então, de “ações”, e deveria encontrar, por meio de uma busca constante, cada mínima ação que seu personagem devesse realizar para cumprir suas tarefas, criando, assim, uma linha ininterrupta de centenas de ações físicas, percorrendo seu papel do início ao fim. Em uma aula, em 1937, um assistente de Stanislávski resume como o ator deveria trabalhar suas ações físicas:

Em toda cena nós procuramos pela *ação básica de cada personagem*, as quais resultam em *ações*; por exemplo, no caso de Hamlet, *entender*. Essa ação maior, por sua vez, é quebrada em ações menores, por exemplo: *eu observo, eu comparo a minha mãe de então e minha mãe de agora* etc. [...] *Para a rainha, a tarefa básica, a ação a ser realizada, é “apresentar meu marido de tal maneira que ele seja aceito”*. Essa ação maior é quebrada em ações menores – *adular, lisonjear, subornar*. (*apud* BENEDETTI, 1998, p. 138. *Tradução minha*).

Ao que Stanislávski, logo em seguida, responde: “Absolutamente correto.” (*apud* BENEDETTI, 1998, p. 138. *Tradução minha*). Além disso, para que houvesse uma “comunicação” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 242) genuína entre os atores no palco, seria necessário, segundo Stanislávski, que estes estivessem sempre vendo “imagens mentais” enquanto falam e/ou escutam, porque é assim, segundo ele nos explica, que

acontece conosco na vida real – nós sempre vemos o que estamos falando e o que estamos ouvindo:

Não é preciso ouvir-se a si mesmo, e sim ver claramente aquilo de que se fala, tão vividamente e em detalhes tão mínimos como na vida. Então, na cena, a fala será também clara e o espectador também a verá vividamente. (STANISLÁVSKI *apud* TOPORKOV, 2016, p. 204).

Essas imagens mentais, portanto, deveriam estar presentes também do início ao fim do papel. “Quando Stanislávski falou pela primeira vez de filme de visões e de subtexto ilustrado”, escreve Maria Knebel,

[...] foi uma verdadeira revelação nas artes cênicas. A partir daí, tudo mudou na ciência que estuda a arte do ator. A visão é a lei do pensamento imagético do ator em cena. Na vida, sempre vemos aquilo de que falamos. Qualquer palavra ouvida provoca em nós uma imagem concreta. Em cena, porém, traímos com frequência essa característica importantíssima da psique e tentamos agir sobre o espectador por meio de palavras “vazias”, por trás das quais não há imagens vivas do fluxo contínuo de existência (2016, p. 148).

Esses são apenas alguns dos “elementos” que Stanislávski organizou para seu “sistema” e sobre os quais o ator deveria ter um conhecimento prático e teórico profundo, porque só assim, segundo o teatrólogo, ele seria capaz de vivenciar verdadeiramente seu personagem em cena (2017). Ou seja, para Stanislávski, seria somente após um extenso trabalho analítico e racional que o ator conseguiria, finalmente, abrir as portas de seu subconsciente e permitir que seus sentimentos preenchessem sua racionalidade fria com algo vivo. Só para entrar em cena

[...] como simples seres humanos, e não como atores, vocês precisam saber: quem são vocês, o que aconteceu com vocês, quais as condições em que vivem, como passam o dia, de onde vieram e muitas outras circunstâncias propostas que têm influência sobre suas ações. Falando de outro modo, o conhecimento da vida e de nossa relação com ela se faz imprescindível, mesmo que seja apenas para entrar em cena adequadamente (STANISLÁVSKI *apud* KNEBEL, 2016, p. 53).

E Knebel também afirma: “Desde os primeiros passos da abordagem da peça e do papel é importante visualizar a lógica e a sequência dos acontecimentos, a perspectiva do desenvolvimento da ação e da contra-ação.” (2016, p. 132).

Esse processo de treinamento – para se dominar todos os “elementos” do “sistema” – na escola do Teatro de Arte de Moscou onde Demidov trabalhou tinha duração de dois anos (DEMIDOV, 2016), e no “Estúdio de Ópera e Arte Dramática” (que Stanislávski fundou em 1935) esse treinamento tinha duração mínima de quatro anos (BENEDETTI, 1999).

Demidov (2016), notando esse que, para ele, era um excesso de racionalidade na abordagem que ensinava na escola do Teatro de Arte, passou, então, a buscar uma forma de tentar se alcançar os mesmos objetivos pretendidos com o “sistema” – ou seja, a vivência na atuação dos atores –, mas de uma forma mais intuitiva e menos analítica. Começou seus experimentos na própria escola, e continuou-os até sua morte, em 1953.

O que Demidov propõe com sua técnica é uma abordagem sobre o corpo e mente do ator menos analítica que o “sistema” de Stanislávski. Para ele, o ator não deve de forma alguma ficar buscando ser ativo a todo custo, mas sim totalmente *passivo*: “Para um ator, sua salvação no palco não é a atividade, mas a passividade. Somente a *passividade*.” (2016, p. 679). “Ser passivo” para Demidov, no entanto, não teria relação alguma com “só deitar no chão e não fazer mais nada”; ou seja: “passividade”, segundo ele, não era sinônimo de preguiça ou descaso para com o trabalho que seria desenvolvido:

Existe o perigo de as pessoas interpretarem a passividade como inércia e até apatia. Eu sou passivo – isso deve significar que eu não quero nada! Arrasteme se quiser, eu não dou um passo sozinho. Esta não é a passividade de que estou falando. Isso é estupidez, torpor, peso (2016, p. 678).

Passividade, para Demidov, significava estar aberto (estar *passivo, mais passível de/para/a*), de forma intuitiva e *não racional*, a todo e qualquer estímulo, externo ou interno, que pudesse te afetar. Ele sugere:

Como isso é feito? Remova a própria membrana que separa você da vida. Permita que qualquer coisa que você perceba dessa maneira aja incontrolavelmente dentro de você. Se entregue passivamente para o que quer que aconteça dentro de você e para o que você sentir vontade de fazer (2016, p. 541).

Como vemos, o “ser passivo” apresentado por Demidov propõe levar o ator não a um estado de inércia e apatia, mas sim a um estado de alerta constante e verdadeiro de

tudo o que acontece ao seu redor, e, conseqüentemente, de instantânea percepção e reação (interna e externa) a todos os estímulos que chegam até ele:

E é estranho: para se entregar, entrar em um estado de "passividade" – você precisa de dez vezes mais bravura do que para a atividade mais desesperada. Você tem que permanecer vazio, sabendo que algo – você não sabe o que – fluirá para dentro de você e o preencherá completamente, deslocando o mestre no comando [...] Sem experiência, sem muitas tentativas bem sucedidas, é muito assustador... (2016, p. 381).

É importante o fato de que a abordagem de Demidov busca treinar e desenvolver a passividade no ator por meio de exercícios extremamente simples, os quais, para Demidov, tinham um propósito pedagógico essencial:

Nesse caso [o leitor querer experimentar o que leu no livro de Demidov], é isso o que você deveria fazer: primeiro, pegue o que foi descrito nos primeiros capítulos desse livro, ou seja, os exercícios que você faz sentado em um círculo: uma pergunta pequena e uma resposta pequena. Mas elas têm que ser muito simples no conteúdo, bem diretas. Erros serão imediatamente cometidos (uma falta de percepção apropriada, pressa, freios, etc.). Você tem que pegar os erros mais aparentes e crus e consertar somente eles, sem entrar em nuances e detalhes – caso contrário, você vai encher a cabeça dos alunos com coisas desnecessárias e vai assustá-los (2016, p. 389).

Esses exercícios, assim, segundo Demidov, permitiam ao professor verificar se os atores estavam, por exemplo, impedindo ou inibindo seus movimentos de acontecerem, movimentos estes que, em uma abordagem mais pautada na racionalidade, talvez fossem impedidos de livremente se manifestarem. Essa inibição é descrita e defendida, não coincidentemente, pelo próprio Stanislávski, quando ele escreve, na voz do personagem Kóstia (o aluno fictício protagonista de seus livros), o que se segue:

Quanto mais ele [o professor fictício Tortsov, que demonstrava aos alunos como cultivar as ações físicas de seus personagens] repetia a chamada linha de ações físicas, ou melhor, os impulsos internos para a ação, mais os movimentos involuntários apareciam. Ele começava a andar, sentar, ajeitar a gravata, admirar as botas, as mãos, limpar suas unhas. Quando ele se dava conta disso, ele ia podando seus movimentos involuntários ou podava-os já todos de uma vez, evidentemente temendo que eles se tornassem clichês. A décima vez que ele repetiu a cena, sua atuação parecia completa, experiente e, por causa da economia de movimento, muito expressiva (2010, p. 59. *Tradução minha*).

Fica evidente no trecho acima que a relatada “economia de movimento” adquirida pelo professor Tortsov se deu por seu “podar” consciente dos movimentos

espontâneos que surgiam em seu corpo; a economia de movimento, portanto, deveria, na perspectiva de Stanislávski, se dar pela autoanálise consciente do ator de todos os seus movimentos, e a conseqüente supressão desses mesmos movimentos, com o objetivo, como descrito, de “evitar clichês”. Demidov, por outro lado, vai defender a ideia de que impedir esses movimentos, pelo contrário, criaria uma tensão crescente no ator. Ele escreve:

A primeira proibição é seguida por uma segunda, e então uma terceira. Isso resulta num bloqueio que causa um estado de tensão inquieto, nervoso. Tal tensão só está procurando uma chance para ser descarregada. E ela se descarrega na primeira oportunidade. Como ela se descarrega, no entanto? Completa e totalmente? Não, uma descarga total e completa *não é mais possível*. Essa *inibição inapropriada se enraizou tão profundamente, que nada mais é feito totalmente; tudo existe nesse estado inibido*. Todo esse andar pra lá e pra cá e agitação – tudo isso são ações fragmentas, começadas e não terminadas. Quanto mais delas, mais fragmentadas elas ficam. Elas vão se amontoando, se incitando, se colidindo... No fim, nós temos confusão, uma aglomeração, um bando de animais soltos, um carro desgovernado... (2016, p. 243).

No lugar dessa proibição, então, para impedir o excesso de movimentos. ele sugere o oposto:

É melhor deixar que a mão continue com seus afazeres inofensivos. Enquanto isso, vem uma fala de um parceiro de cena, ou algum evento ocorre no palco, ou meus próprios pensamentos despertam, evocados pela ação. Em pouco tempo, eu me interesso; a situação me puxa... E os pequenos movimentos param sozinhos: eles se extinguem. A ansiedade anterior é substituída na minha psique por uma experiência nova, mais poderosa – verdadeira ao rumo da peça (2016, p. 243).

Uma das conseqüências desse “deixar acontecer” dos movimentos – da *liberdade física* – seria, também, de acordo com Demidov, a livre manifestação dos sentimentos – a *liberdade psicológica* – do próprio ator, todas essas manifestações que, segundo ele,

[...] não são aleatórias. Elas são o *resultado de uma atribuição*, o resultado de impressões da peça, o resultado de pensamentos sobre as circunstâncias dadas. Elas carregam o que há de mais valioso. Deixe-as se desenvolverem, e elas vão crescer até o seu tamanho completo. Mas nós as consideramos sem importância – algo que interfere, que nos distrai de nosso objetivo (2016, p. 296).

Com a técnica de Stanislávski, assim, seria ensinado ao ator que se deve ter total controle sobre seu corpo e mente, em cada momento seu no palco: “Ensinei Kóstia a estabelecer o controle consciente sobre cada pequena ação subsidiária.” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 178). Na abordagem de Demidov, pelo contrário, o ator aprenderia a dar total liberdade de acontecer a qualquer manifestação que seu corpo e mente quisessem expressar: “Se, no entanto, nós dermos liberdade sem limites a todas as manifestações externas, então, ao fazer isso, nós damos ao correspondente processo interno a liberdade de se desenvolver.” (DEMIDOV, 2016, p. 411).

E é por isso que Demidov tem como dois importantes fundamentos de sua técnica a “liberdade” e a “involuntariedade”, pois, segundo ele, é somente com o cultivar e treino constantes dessas duas qualidades que o ator será capaz de, *passivamente*, sem esforço racional e analítico excessivo, se entregar a seu papel e a tudo o que acontece dentro e fora de si mesmo:

Em outras palavras, o segredo da percepção é desvendado com as mesmas duas chaves de ouro que nos são familiares desde as primeiras páginas deste livro: liberdade e involuntariedade. Elas são tudo. Alunos treinados na escola da "involuntariedade e liberdade" não podem deixar de "viver" quando entram no palco, de ver e ouvir tudo em volta, e de estar nas circunstâncias do personagem. (2016, p. 269)

3.3 Sem “elementos”

O “sistema” de Stanislávski possui uma grande variedade de “elementos”, os quais devem, segundo o criador do “sistema” (STANISLÁVSKI, 2017), ser teórica e praticamente estudados pelo ator por um longo período de tempo antes que este seja capaz de, ao trabalhar sobre um papel, uni-los para que consiga atingir um estado de vivência genuína:

O ‘se’, as Circunstâncias Dadas e a ação interior e exterior são fatores importantes em nosso trabalho. Porém, eles não são os únicos. Precisamos de muitas habilidades especiais, qualidades e dons (imaginação, concentração, senso de verdade, tarefas, potencial dramático, etc. etc.). Vamos nos limitar, para sermos breves e por conveniência, a chamar essas coisas por um nome: Elementos (STANISLÁVSKI, 2017, p. 62).

Na abordagem de Demidov, pelo contrário, não encontramos nenhum “elemento” que comporia a “natureza criativa” do ator. Para Demidov, dividir essa

natureza criativa seria justamente o que “matava” essa própria natureza, pois, segundo ele, o estado de vivência é *um estado*, e um estado, assim como um sentimento, não é passível de ser dividido em inúmeros pedaços. Assim, para ele, “[...] ao dividir racionalmente em elementos o indivisível processo criativo, matamos o principal: a espontaneidade e a natureza involuntária da vida no palco, ou seja, assassinamos o próprio processo criativo.” (DEMIDOV, 2016, p. 163).

O estado criativo, para Demidov (2016), deveria ser tratado de forma não a dissecá-lo – como, segundo ele, o “sistema” de Stanislávski fazia –, mas sim abordado com muito cuidado, justamente porque o estado de “verdade” (de vivência) já estaria presente em nós a todo o momento, e o que o inibiria seria justamente esse tentar excessivo de alcançá-lo, de “criá-lo”, como se ele já não existisse. O pesquisador explica:

Por que “procurar” pela verdade e, ainda mais, criá-la? Ela está sempre com a gente. Nós nos sentamos – essa é a nossa verdade e a nossa natureza. Nós respiramos – essa também é a nossa natureza e verdade. Pensamentos percorrem a minha cabeça; eu vivencio sensações agradáveis e desagradáveis – isso é a minha verdade e a minha natureza, e *eu não tenho* nenhuma outra no momento (2016, p. 246).

É por esse motivo que Demidov, ao apresentar sua técnica, se propõe não a “adicionar” no ator algo, para ele, abstrato – como os “elementos” –, que não existe nele de fato, mas sim a “tirar” do ator tudo o que interferisse e impedisse que ele deixe seu estado de vivência fluir por conta própria:

Nós costumávamos *fazer adições* ao que víamos no ator. Nós adicionávamos o que considerávamos que faltava: atenção, um círculo [de atenção], um objeto, uma tarefa, e assim por diante. Nossa prática nos ensinou que, ao invés de adicionar o que não está lá, nós devemos remover o que interfere: esforço excessivo, pressa, o "sistema de freios" – "Está certo... isso!", "Deixa acontecer", "Leva o seu tempo", etc. Resumindo, nós devemos partir dos impulsos são que existem no aluno; nós devemos afirmá-los ao invés de exigir o que não existe, e assim extinguir a criatividade do aluno (2016, p. 222).

Demidov conta como, em uma aula de “reforço” com alguns diretores, após a realização de alguns *études*, ele faz aos presentes a seguinte provocação: “O que vocês acham que esses exercícios desenvolvem no ator em primeiro lugar?” (2016, p. 218). Ao que cada um deles, um a um, vai respondendo um “elemento” diferente do “sistema” de Stanislávski: um diz que a “atenção”, outro afirma que a “comunicação”, já outro

defende que eram as “tarefas”, um outro ainda chama atenção para os “raios”, e assim vai. Após as muitas respostas, Demidov, por fim, coloca:

Então, um a um, todos os diferentes “elementos” do “sistema” eram nomeados, e tudo o que eu tive que fazer foi somar tudo: “Como vocês podem ver, em nossos *études* – se eles são feitos da forma correta – todos os ‘elementos’ estão presentes. E todos eles existem em harmonia um com o outro. É por isso que vocês tiveram dificuldade em determinar qual era a coisa principal.” (2016, p. 219).

3.4 Análise vs Síntese

O método de Stanislávski, por exigir do ator uma constante autoanálise e racionalização por parte do ator durante o treinamento – e construção de um personagem –, pode acabar levando, segundo Demidov (2016), o ator a realização de uma dissecação excessiva de tudo o que ele faz no processo de estudo e construção de seu personagem. Dessa análise, posteriormente, seria esperado que o ator tivesse desenvolvido conteúdo suficiente em relação ao papel que está interpretando e à peça como um todo, levando-o, assim, a se “aproximar” cada vez mais das circunstâncias de vida do personagem e, teoricamente, tornando mais fácil sua imersão nesse mundo fictício:

Desde o primeiro momento de sua existência em cena, a atriz deve saber o que expor de Sofia [uma personagem], deve saber como isso se relaciona com os fatos e acontecimentos, caso contrário, não conseguirá “ser”, “existir” e “agir” dentro das circunstâncias propostas. E, apenas após entender Sofia como ser humano e olhado para o que acontece na peça com os olhos desta, a atriz poderá encontrar em si mesma traços que a aproximem da personagem dramática. A imaginação da atriz deve buscar uma abordagem psíquica, levando em conta as circunstâncias dadas pelo autor (KNEBEL, 2016, p. 42. Grifos meus.).

Esse tipo de análise, no entanto, para Demidov, ao invés de enriquecer a experiência que o ator teria ao entrar em cena, poderia, pelo contrário, “esfriar” seu psicológico em relação a se sentir no lugar de seu personagem. Ele escreve:

Por enquanto, eu vou responder isso do jeito que eu respondi antes: todos os seres vivos individuais, sejam eles plantas, animais, ou pessoas, foram concebidos e desenvolvidos na natureza a partir de um núcleo ou de um embrião. Para a concepção do embrião, sua vinda ao mundo, e seu desenvolvimento – *uma dissecação não é necessária* (2016, p. 496).

E, mais adiante:

Eles [os que utilizam a abordagem de Stanislávski] dissecam a peça e cada uma de suas personagens, e cada pedaço do papel. Eles se sentam e discutem coisas por dezenas de horas... Sendo totalmente honesto, quase todo nosso teatro de Moscou faz isso. Por que eles fazem isso? É porque a maioria dos nossos diretores possuem uma grande dose de racionalidade. E também porque não existe uma outra escola. Nada tangível ou sólido consegue se colocar contra a racionalidade do “sistema” imperativo (lógico e “cientificamente justificado”) (2016, p. 500).

Por não conter nenhum “elemento” externo ao ator, e por buscar libertá-lo de tudo o que é imposto e que interfere com seu estado de vivência, é que a técnica proposta por Demidov, segundo ele, terá como ponto de partida uma abordagem *sintética* da psicotécnica do ator, e não analítica: “Eu estou falando de síntese, ou melhor, de métodos que levam à *habilidade de perceber tudo através de seu prisma.*” (2016, p. 402). O ator, para Demidov, não deveria passar longas horas do processo criativo analisando racionalmente o comportamento de seu personagem e da peça como um todo, mas sim, segundo ele, fazer o papel que caberia justamente ao ator: ir, de forma intuitiva (e não analítica e racional), “calçar os sapatos” de seu personagem, se colocando em baixo das circunstâncias de sua vida ficcional e permitindo que essa vida imaginária crescesse e se desenvolvesse sem sua constante interferência racional e intelectual. Ele escreve:

Para o ator, um mecanismo criativo completamente diferente é intrínseco: o ator imagina de forma ativa. Sua imaginação e fantasia trabalham de uma forma genuinamente criativa (isto é, com todas as surpresas e veridades da intuição) *somente em ação*²¹. O verdadeiro dom de um ator nunca é expresso em conversas eloquentes e interessantes sobre a peça, ou em filosofias profundas sobre o papel. Aliás, a presença de tal habilidade quase sempre revela que nós não estamos lidando com um ator, mas com um crítico ou, talvez, com um homem das letras. Até mesmo em casos nos quais um ator inegável fala muito bem ou muito belamente sobre um papel – pode-se dizer com certeza que ele o atua mal, ou baseado nos métodos da fria representação (não como um criador, mas como um mero imitador) (2016, p. 466).

E, na página seguinte, ele questiona:

²¹ “Em ação”, aqui, como coloca Demidov, se refere ao ator descobrir seu personagem *em cena*, não sentado conversando e analisando seu papel. Não confundir, portanto, com a “atividade” buscada por Stanislávski.

Mas como, então, eles podem perguntar, você pode criar? Sem nenhum plano? Ao acaso – seja o que for? Um plano ou, digamos, até um embrião de qualquer obra é uma coisa; uma imagem precisa com praticamente todos os detalhes elaborados é outra (2016, p. 467).

O termo “embrião” utilizado por Demidov traz consigo um significado que talvez possa resumir de forma mais clara a ideia de síntese proposta pelo pesquisador, em oposição à análise:

O embrião... O que é ele? Um pensamento? Um sentimento? Uma vontade? Como eu já disse, sim: é tudo acima colocado junto – o pensamento, o sentimento, e a vontade, e centenas de outras forças e fenômenos desconhecidos. Onde ele está? Na mente? Sim... na mente, no coração, no sangue, no sistema nervoso simpático, e também em dezenas e centenas de outros lugares que estão além de nossa compreensão – nós conhecemos muito pouco (2016, p. 487).

Relacionando as duas últimas citações, podemos utilizar ainda outra que, de certa forma, conecta o conteúdo das duas, e torna mais nítida a ligação entre síntese e o que ele chama de “embrião”:

Não pense que o embrião do ator pode vir na forma de uma concreta e distinta “imagem”, como a flor de cerejeira que apareceu a Tchekhov na sua concepção de “O Jardim das Cerejeiras”. O embrião do ator surge *já na forma de manifestações* – manifestações e impulsos que são involuntários e subconscientes. O embrião apareceu; isso significa que a vida do papel começou – a vida do ego do artista, criativamente fundida com a persona imaginária da personagem (2016, p. 487).

Como, no entanto, permitir que esse sintético embrião, que nele já apresentaria – mesmo que ainda de forma não materializada – a semente a qual, no futuro, poderia vir a se tornar uma obra de arte completa, como permitir que ele cresça e se desenvolva sem que para isso precisemos nos utilizar de um exercício de análise e racionalidade, como apresentado e demonstrado por Stanislávski em sua abordagem? Demidov sugere:

Dê passagem a todos esses brotos [que vêm do embrião] – nada mais é preciso. Alguns pensamentos começaram a fluir? Deixe-os. Sentimentos e sensações surgiram? Não os atrapalhe; deixe impulsos surgirem, junto com algumas inclinações subconscientes. Não interfira com eles. Alguns tipos de pequenos movimentos automáticos surgiram? Dê a eles total liberdade. Renda-se completamente a tudo que você tem por dentro e a tudo que está pedindo para sair (2016, p. 488).

O como se trabalhar e cuidar do embrião, da forma como é exposta por Demidov (2016), parece fechar o ciclo do que o pesquisador russo propõe com sua abordagem para o trabalho do ator: permitindo a livre manifestação de seus impulsos (físicos e psicológicos), o ator já estaria dando liberdade para que seu embrião interior – o embrião de seu *personagem* – se desenvolvesse e se fortalecesse, e nada mais seria necessário. O personagem, assim, na técnica de Demidov, não seria estudado e construído de forma analítica e racional, com o debruçar por parte do ator sobre os acontecimentos que constituem a peça e que carregam seu papel, ou com a divisão de sua interpretação em “tarefas” e “ações físicas” (BENEDETTI, 1998). Sobre esse “fechamento de clipe”, Demidov comenta:

Em relação a isso, a “técnica” em mãos parece redundante. Isso parece uma repetição do que já foi dito nos capítulos sobre o *Começo*²², *Movimentos Involuntários*, e alguns outros... Isso é verdade... Exceto que lá, esta palavra significativa ainda havia de ser falada: *embrião*. Agora que ela foi dita, o processo criativo se torna bem claro (2016, p. 488).

E, para finalizar esse tópico, segue um trecho no qual Demidov faz um alerta sobre os perigos, segundo ele, que podem ser ocasionados pela utilização de uma abordagem mais analítica e racional sobre o papel:

Ah, esses decompositores-analíticos! De onde eles tiram isso? Isso é adquirido, ou é a sua própria natureza? Talvez eles sejam pesquisadores ao invés de atores? Já que você está trabalhando com eles, entretanto, é essencial que você os desvie dessa decomposição. É claro, seria melhor não teorizar durante o treinamento. No entanto, tão perigoso quanto isso possa ser, é melhor você dizer a eles: o que aparece *de uma vez* não é a ação-transversal, nem a supertarefa, etc., *mas o embrião* (2016, p. 489).

3.5 “Você pode e deve combinar o ‘Sistema de Stanislávski’ com meus princípios e métodos?”

Para encerrar o primeiro capítulo dessa dissertação, faremos uma breve reflexão sobre o subcapítulo “Você pode e deve combinar o ‘sistema de Stanislávski’ com meus princípios e métodos?”, escrito por Demidov (2016, p. 419-421), no qual o teatrólogo

²² No capítulo intitulado “Sobre o Começo” (“*On the Beginning*”), Demidov escreve sobre quando o ator está prestes a entrar em cena, e como que alguns costumes – como buscar “se mobilizar”, “se concentrar”, “se agitar” –, nesse momento crucial, se realizados de forma inadequada, podem “distorcer” e “enrolar” a pessoa ao invés de servir como propulsores à vivência (p. 191).

aborda a possibilidade – e aparente necessidade – da união entre sua técnica para atores e a técnica desenvolvida por Stanislávski:

As pessoas que estudaram o “sistema” antes e que se acostumaram com ele, depois de um conhecimento superficial dos meus métodos, dizem: “Temos que combinar os dois, e será ótimo!”. Isso não parece uma coisa sensata a se fazer? *Não é sensato de jeito nenhum!* De acordo com o “sistema”, você faz algo porque alguém de fora te disse para fazer. Enquanto isso, a necessidade de fazer algo ou outras necessidades devem *surgir em você por conta própria*. Quando comparado a um estado de ser genuíno e vivo, um estado de ser que envolve uma “tarefa” é um estado forçado e falso, e não é de forma alguma criativo. Na vida, nós *nunca notamos* o fato de que estamos buscando uma “tarefa” ou outra, de que queremos uma coisa ou outra (DEMIDOV, 2016, p. 419).

E, logo adiante:

Eu não sou um apoiador do sistema intelectualmente impositivo de Stanislávski, mas a forma como vários ignorantes o implementam desafia a compreensão. Eles aparentemente dizem todas as coisas certas, mas quando eles começam a *fazer*, eles deformam tanto o ator que ele não é capaz de pensar, sentir ou nem mesmo de respirar. E eles justificam todas as suas ações com referências a Stanislávski (2016, p. 420).

O que nos é mais interessante notar nos trechos citados é como Demidov, mesmo apresentando ferrenhas críticas à abordagem, segundo ele, “intelectualmente impositiva” de Stanislávski, ao mesmo tempo também reconhece que uma má interpretação das propostas do criador do famoso “sistema” pode levar a lugares ainda mais perigosos no que se relaciona à difusão dos pensamentos propostos por Stanislávski e da pedagogia no treinamento do ator. Sobre isso, ainda no mesmo subcapítulo, Demidov coloca:

E uma escola ou “sistema” adequados podem acelerar o desenvolvimento de talentos – eles podem descobrir talentos. Uma escola imprópria mata talentos. Que é o que o “sistema de Stanislávski” sempre fazia quando utilizado por seus guarda-costas (2016, p. 420).

Pode-se notar a partir dos trechos apresentados, finalmente, o fato de que, mais do que criticar a abordagem em si desenvolvida e defendida por Stanislávski, Demidov aparentava se preocupar, acima de tudo, com a interpretação que os “seguidores” de Stanislávski faziam da técnica para atores desenvolvida pelo diretor russo e com como essas pessoas se utilizavam do “sistema” na prática, conseqüentemente disseminando essa forma de praticar para as futuras gerações de atores, diretores e pedagogos.

PARTE II
LIBERDADE E ESPONTANEIDADE

CAPÍTULO I – ASPECTOS BASAIS DA ABORDAGEM DE DEMIDOV

O primeiro capítulo da segunda parte dessa dissertação se destinará exclusivamente a analisar, de forma aprofundada e verticalizada, alguns dos aspectos basais e condutores fundamentais da abordagem para atores desenvolvida por Nikolai Demidov. O objetivo aqui, portanto, será o de tentar organizar os dispositivos apresentados a nós por Demidov e buscar relacioná-los entre si, nos utilizando, para tanto, dos escritos do próprio Demidov sobre sua técnica e também, em momentos pontuais, de outros pensadores e pesquisadores, como os do psicólogo fundador do behaviorismo Burrhus Frederic Skinner (1904-1990) e do autor do livro “O Poder do Hábito”, Charles Duhigg (1974-). Além disso, breves reflexões de algumas experiências práticas vivenciadas por mim também acontecerão no fim de cada subcapítulo, buscando-se, com isso, uma melhor contextualização prática dos pontos aqui apresentados.

1.1 A busca por controle

Querer ter controle. A necessidade de controle é inerente a qualquer ser humano, em menor ou maior grau (LEOTTI, IYENGAR, OCHSNER, 2010). Uma quantidade pelo menos mínima de controle consciente (ou seja, nossa capacidade de racionalizar e julgar nossas ações) é necessária para podermos guiar as nossas vidas e escolhas, e não acabarmos cometendo erros graves que possam ameaçar nossa existência e a dos outros.

A necessidade de controle está presente tanto em nossas vidas quanto na hora de trabalhar em uma cena (seja como ator ou diretor). O diretor tem de estar no controle de tudo o que acontece em cena e fora dela (nos bastidores). O ator tem de estar no controle de tudo o que ele faz em cena e fora dela (nos bastidores). Se um erro é cometido, toda a produção e andamento do espetáculo podem ser prejudicados.

Essa necessidade de controle – ou seja, saber a todo momento o que está acontecendo e irá acontecer – está diretamente relacionada, segundo os autores do artigo “Born to Choose: The Origins and Value of the Need for Control” (em tradução livre para o português, “Nascido(s) para Escolher: As Origens e Valores da Necessidade por Controle”), à parte racional de nosso cérebro, a parte consciente:

Os indivíduos exercem controle sobre o meio ambiente ao fazerem escolhas. Essas opções incluem decisões complexas e emocionalmente salientes que

podem ocorrer apenas uma vez na vida (por exemplo, qual universidade frequentar), mas também incluem decisões perceptivas básicas que ocorrem centenas de milhares de vezes por dia (por exemplo, decidir onde focar sua atenção no campo visual). (2010, p. 2. *Tradução minha*).

Estamos a todo o momento atentos ao que está acontecendo ao nosso redor e julgando nossas ações – como uma característica evolutiva de sobrevivência – e isso, ao mesmo tempo que nos permite tomar decisões de forma mais analítica, também pode nos inibir, nos impedindo de realizar certas ações as quais seriam realizadas em outras situações (DEMIDOV, 2016).

Abordemos um exemplo hipotético. Um ator está em cena. Ele está, digamos, no momento de seu papel em que seu personagem descobre uma traição cometida por seu melhor amigo. O ator, naquele momento, devido a um longo processo de ensaio e preparação, começa, por fim, a se sentir no lugar do personagem que está interpretando, e suas emoções – emoções provenientes do afeto do ator pelas circunstâncias fictícias de seu personagem – começam a borbulhar. Sua mente racional dos fatos mundanos – de ator no mundo real – começa a dar lugar à sua imaginação do ficcional – das circunstâncias de seu personagem –, e este ator, por um momento, deixa seu controle racional sobre si mesmo de lado.

Tudo está correndo bem, até que, de repente, uma parte de seu cérebro começa, de forma bem sutil, a apitar. “Algo está errado.”, “Não era para isso estar acontecendo! Se controle! Se controle! Volte ao que foi combinado!”. E o ator, que estava começando genuinamente – na visão de Demidov (2016) – a vivenciar seu personagem, volta ao seu estado racional cotidiano, de controle.

O mesmo pode acontecer por parte do diretor. A cena sendo ensaiada está correndo bem, tudo como foi previamente planejado: os atores estão seguindo as marcações, e o que o diretor imaginou está formalmente se materializando à sua frente, cada movimento.

De repente, um dos atores sai das marcações previstas. A cena em questão é a mesma da situação anterior, a da traição de um melhor amigo. O ator parece estar se entregando demais à cena, e está mudando todas as marcações.

O diretor, então, incomodado com o fato de que as marcações estão sendo ignoradas, exclama: “Para! Para! O que é isso? Vamos começar de novo, não era isso que a gente tinha marcado.” E o ator que saiu das marcações volta à sua racionalização cotidiana.

A questão do controle, em Demidov, é muito evidente, e ele deixa claro em seus escritos que, ao se buscar a vivência, o mínimo de controle – com raras exceções, que serão abordadas mais para frente – do ator sobre seu corpo (mental e físico) é de extrema importância. Sobre a necessidade constante de controle imposta pelos atores sobre eles mesmos – ou por parte do diretor –, Demidov escreve:

Para muitos atores, o autocontrole se tornou *habitual e natural*. Eles se "obrigam" a se submeter à vontade do diretor ou às tradições do seu ofício, ou então eles ficam repetindo suas próprias descobertas bem-sucedidas do dia anterior... Cada manifestação de vida e espontaneidade eles veem agora como uma desastrosa "falta de concentração". Assim que esses atores realmente veem algo no palco de uma maneira humana, como costumam ver na vida (ou seja, quando seguem o caminho correto) – eles pensam que "*se perderam*" e que devem se recompor imediatamente... (2016, p. 189).

A busca por menos controle, para Demidov, é essencial, porque seria somente com um constante trabalho para se desenvolver um não julgamento de si mesmo – ou seja, de não autocontrole racional – que o ator, segundo Demidov (2016), conseguiria dar liberdade a seus verdadeiros sentimentos e ações do momento, verdadeiramente vivendo na pele de seu personagem e não só o "imitando" – como propunha, por exemplo, Diderot (*apud* GUÉNOUN, 2004).

O que Demidov (2016) propõe é um desapego, tanto pelo ator quanto pelo diretor. A não ser que a proposta seja objetivamente uma atuação representada, a noção de que o que eu imagino não vai acontecer no palco do jeito que eu espero – ou seja, que eu não vou estar no controle de tudo – é, para Demidov, essencial, e um princípio pedagógico fundamental para o desenvolvimento maduro e concreto da vida na atuação dos atores. O próprio conceito de vivência, como vimos, nega a "imitação", ou a representação (STANISLÁVSKI, 2017).

...

Um exemplo factual de tentativa excessiva de controle por parte de um ator se deu, em minha presença, no ano de 2018, durante uma das minhas sessões de treinamento utilizando como base as propostas de Demidov.

Estávamos eu e 4 atores ensaiando uma cena específica. Pedi para que eles repetissem seus textos, e que, em seguida, iniciassem a cena. Um dos atores, sempre a partir de certo momento da cena, começava a fazer como que um esforço imenso para tentar "passar" o que imaginava de seu personagem para a plateia. Não importava o que

eu dissesse, nada parecia solucionar a questão. Era nítida a tensão vinda do ator, seu desespero para tentar “representar” o que queria que nós do público entendêssemos.

Detalhes mais específicos desse momento e os possíveis motivos para tal acontecimento serão mais longamente abordados no próximo capítulo dessa parte da dissertação, quando formos nos debruçar sobre relatos escritos de minhas experiências práticas com a abordagem de Demidov. O que vale notar aqui, no entanto, é como a presença de um excesso de tentativa de controle sobre si mesmo e sobre suas ações e emoções pode atrapalhar e impedir que o ator consiga verdadeiramente se entregar ao momento presente. Imaginar o personagem e tentar, em seguida, representa-lo à plateia – como no caso mencionado – é apenas uma das formas, segundo Demidov (2016), de excesso de controle durante o acontecimento de uma cena, e veremos mais dessas formas mais adiante neste capítulo.

1.2 Liberdade interna e externa

Demidov irá dividir o que ele chama de “liberdade” (nossa capacidade, segundo ele, de deixar nossos processos internos e externos ocorrerem sem nosso controle racional constante) em dois tipos: a liberdade *interna* (ou psicológica), e a liberdade *externa* (ou física). Ele escreve:

Eu não exijo nada de especial – basta dar liberdade a todos os seus pequenos movimentos involuntários, bem como pensamentos e sentimentos... deixe seus dedos batucarem na mesa se "eles quiserem"; deixe seus olhos olharem pela janela se viram algo de interessante lá e não se preocupe com mais nada." (2016, p. 237).

A liberdade interna, como ele propõe, estaria relacionada a nossos sentimentos e pensamentos, ao que não é “visível”. Para cultivar a capacidade de deixar essa liberdade acontecer, Demidov (2016) irá sugerir que o ator deva, a todo momento durante uma cena ou *étude*, deixar que seus sentimentos e pensamentos fluam de forma não racionalizada ou controlada. Um exemplo: estou em uma cena na qual dois personagens estão conversando. A partir de determinado momento, começo a achar graça no que meu parceiro de cena está me dizendo. O que devo fazer nessa hora, segundo Demidov, é deixar que esse sentimento de “achar graça” se desenvolva o quanto “ele quiser”, seja esse quanto muito ou pouco. Se ele durar apenas alguns segundos, ótimo; se durar vários minutos, ótimo também. Não se deve, segundo o teatrólogo, tentar controlar esse

sentimento ou buscar impedi-lo de alguma forma, e sim somente deixá-lo seguir seu curso: "Dê liberdade a seus sentimentos, pensamentos... deixe eles viverem – aparecer e desaparecer, se fundir um com o outro." (2016, p. 288).

Essa não tentativa de controle deveria valer, de acordo com Demidov, especialmente para cenas nas quais, no momento em que estou atuando, um sentimento diferente do que eu imaginava para a cena surgisse em mim. Eu não deveria, de forma alguma, interferir com esse sentimento. Se em minha mente a cena deveria, por exemplo, ser calma, e um sentimento de ansiedade ou irritação aparece, eu devo dar ele, segundo Demidov, total liberdade para se desenvolver: "Alguns sentimentos, sensações surgem? Não os interrompa. Não iniba suas necessidades e desejos inconscientes." (2016, p. 323). Isso porque, de acordo com o teatrólogo, esse sentimento é real, é genuíno, eu realmente estou vivenciando-o no momento, ele e nenhum outro.

A liberdade interna também englobaria, segundo Demidov (2016), nossos pensamentos. Ele sugere, então, que, se durante uma cena ou exercício, um pensamento me vem à cabeça, devo deixá-lo vir, seja ele qual for. As mesmas regras utilizadas pela liberdade dos sentimentos, assim, se aplicariam aqui: por mais aleatório (ou fora de contexto, segundo minha pré-visualização da cena) que pareça ser o pensamento que me vier, não o impeço, não tento "modificá-lo", simplesmente deixo-o se desenvolver livremente, sem minha interferência racional.

Já a liberdade externa, da forma como é proposta por Demidov (2016), se referiria a "deixar acontecer" nossos movimentos físicos, por mais minúsculos ou maiores que eles sejam. Novamente, as mesmas regras que se aplicam à liberdade interna (ou seja, a nossos pensamentos e sentimentos) também se aplicariam aqui, a nossos movimentos físicos. Se, portanto, em meio a uma cena, sinto vontade de levantar minha mão, eu deixo minha mão se levantar. Caso meu dedinho do pé queira se mexer, eu deixo-o se mexer. Caso, após a fala do meu parceiro de cena, eu sinta vontade de me levantar e abraçá-lo (ou empurrá-lo), eu me levanto e faço isso. Eu não impediria esses movimentos, eu deveria permiti-los que livremente acontecessem sem minha interferência racional controladora.

Demidov, com um exemplo prático, nos explica a importância de não tentar restringir ou inibir esses movimentos:

Um homem está cansado e sua mão involuntariamente toca sua testa; ele está esfregando as têmporas... ele provavelmente está com dor de cabeça. Tente podar esses movimentos, por mais sem sentido, sem propósito e sem

motivação que possam parecer. Ao segurar esses movimentos, você segura sua vida interior que os gerou. Ao deixá-los acontecer, você dá liberdade à sua vida interior com suas manifestações inconscientes. Essa é a essência do nosso método (2016, p. 237-238).

A importância dessas duas liberdades teria sido mencionada brevemente também pelo próprio Stanislávski, quando, segundo nos conta Demidov, durante um ensaio, ele teria dito a um ator: “Você vai atuar bem só quando tiver alcançado liberdade interna e externa.” (*apud* DEMIDOV, 2016, p. 482-483). O meio de se chegar a essa liberdade, no entanto, Demidov diz que não era conhecido por Stanislávski: “‘Você tiver alcançado...’ Por que ‘você’, e não *eu vou te mostrar* como alcançar? Isso é porque nem ele sabia ‘COMO’, e não conhecia o segredo desse estado e processo chamado ‘liberdade’.” (2016, p. 483).

Essa separação, no entanto, entre liberdade interna e externa, nos é apresentada por Demidov apenas como forma de facilitar a compreensão e aplicação prática do que ele propõe com sua técnica. Isso pelo fato de que, para ele, a liberdade psicológica (interna) não poderia existir sem a física (a externa), e vice-versa. E isso ocorreria, pois segundo Demidov, todas as nossas reações físicas – grandes ou pequenas – são um reflexo de algum estímulo externo a nós (do meio em que estamos) ou interno (de nossos sentimentos e pensamentos): “Na vida, nós agimos porque há algo que instiga nossas ações. Tudo considerado, nossa ação é nossa reação a tudo o que acontece dentro de nós e ao redor de nós.” (2016, p. 266). Cada pequeno movimentozinho que realizamos, assim, com nosso corpo, seria um reflexo de nosso afeto interno ou externo de estímulos que chegam até nós.

Tanto a liberdade interna quanto a liberdade externa, assim, poderiam ser cultivadas com o constante treino do ator em deixar que seus sentimentos, pensamentos e movimentos físicos ocorressem sem sua total influência racional, e Demidov chega a afirmar que talvez haja uma única causa para grande parte dos problemas encontrados pelos atores: a interferência consciente excessiva sobre a liberdade dos impulsos:

Assim, há provavelmente uma causa para a maioria dos problemas: "uma falta de deixar acontecer". Todas essas recomendações para "não correr", para "não forçar" são todos conselhos que dizem para a pessoa não interferir com a sua liberdade e calma criativas, ou seja, com o "deixar acontecer". (2016, p. 279).

Como esses impulsos que surgem (de sentimentos, pensamentos e movimentos físicos) seriam sempre, como nos foi sugerido por Demidov, uma reação de algum estímulo vindo de dentro ou fora de nós, a conclusão a que o pesquisador russo chega é a de que uma liberdade estaria intrinsicamente relacionada com a existência e manutenção da outra. Ele explica:

Para imaginar isso de forma mais clara, vale a pena retomar o que discutimos no capítulo sobre os “pequenos movimentos automáticos”. Foi dito que qualquer manifestação externa, independentemente do tamanho, é uma *reação* involuntária, nossa resposta a algum tipo de impressão que está vindo de fora ou de dentro. E se nós impedimos essas manifestações externas (movimentos, ações, sons), então o processo interno que está associado com a manifestação externa também para (ou, se ele não para completamente, ele vai mudar significativamente). Se, no entanto, nós dermos liberdade sem limites a todas as manifestações externas, então, ao fazer isso, nós damos ao correspondente processo interno a liberdade de se desenvolver. Se nós praticarmos essa liberdade (aparentemente externa e periférica) bem o suficiente, então o processo no nosso centro (ou seja, o reino psicológico) vai funcionar sem impedimentos (2016, p. 411).

É por essa razão, portanto, que Demidov reforçará tanto ao decorrer de seus escritos que o ator deve treinar o cultivo de sua “liberdade” no palco. Liberdade, esta, unitária, que englobaria todo nosso ser (mente e corpo). Caso o ator não cumprisse com essa sugestão, Demidov nos alerta das possíveis consequências negativas que, segundo ele, tal decisão poderia vir a acarretar:

Aqui, o ator está prestes a ser consumido por uma emoção. Se ele se entregasse a ela, ela iria permeá-lo inteiramente. Ao invés disso, ele forçadamente corta a emoção. Por que ele faz isso? Por que ele mata sua própria vida criativa? Aparentemente, de acordo com seus planos preliminares estabelecidos nos ensaios, era hora de ele ir para o próximo “pedaço” [ou “unidade”, na tradução antiga dos textos de Stanislávski]. Nem por um minuto, nem mesmo por um segundo esses atores se deixam em paz. Eles ficam alterando suas vidas pela força e se arrastando para onde eles presentemente não sentem vontade de ir. Eles ficam se chicoteando e se inibindo... (2016, p. 245).

...

Em fevereiro de 2021, decidi organizar um grupo de treinamento online com foco na abordagem de Demidov. A ideia era a de um grupo aberto, no qual qualquer pessoa, de qualquer parte do país e sem necessidade de nenhum requisito prévio, pudesse entrar e praticar. Para tanto, convidei, a princípio, dois grandes amigos meus (que já vêm experimentando comigo as propostas de Demidov há mais de três anos)

para ajudarem no treinamento, servindo como professores (ou “responsáveis”, como estou chamando)²³.

Um dos responsáveis, após alguns dias de treinamento, durante uma reunião entre os responsáveis e eu, expressou seu espanto ao perceber que alguns de seus alunos (atores experientes, com mais de vinte anos de carreira no teatro, na televisão e no cinema) demonstravam uma absorção um tanto quanto peculiar das propostas de Demidov. Segundo ele, tais atores pareciam entender perfeitamente a noção de “liberdade” sugerida pelo pesquisador russo, e algumas vezes até diziam como tal prática estava mudando seu modo de ver o trabalho do ator em cena. No entanto, o ponto “surpreendente” relatado pelo responsável era o de que, mesmo com tais afirmações e aparente genuíno interesse desses alunos pela técnica estudada, a “liberdade” que eles colocavam em ação quando entravam em cena aparentava ser apenas uma liberdade periférica, sem profundidade. De acordo com esse meu amigo, a impressão que dava era a de que sim, esses alunos se permitiam – como escreve Demidov (2016) – liberdade, mas mesmo assim continuavam fazendo “carões” e colocando racionalmente “intenções” em suas falas. Basicamente, continuavam *representando*.

Este foi um dos principais assuntos discutidos durante essa nossa reunião. O que parecia acontecer, notamos, era que a “liberdade” tão elogiada por esses atores não parecia, em suas práticas, englobar as duas liberdades sugeridas por Demidov – a física e a psicológica –, mas apenas uma delas: a física. Era como se, de acordo meu amigo, eles se dessem liberdade, mas para *representar*, e não para se entregarem a seus sentimentos reais do momento.

Segundo vimos, Demidov (2016) afirmava que as duas liberdades estão intrinsecamente conectadas entre si, que uma influencia profundamente na ocorrência e manutenção da outra. Ele também escreve, no entanto, que a liberdade aparentemente mais importante para o ator no início de seu treinamento é justamente a liberdade física – dos movimentos –, por ser a liberdade mais “visível” entre as duas.

²³ A tal grupo dei o nome de “Escola Demidov”. No momento em que escrevo estas linhas – dezembro de 2021 –, o grupo conta com exatamente 68 integrantes (sem contar os 3 responsáveis e eu). O treinamento é 100% gratuito e sem fins lucrativos, com cada responsável comandando uma turma própria de no máximo 10 alunos-atores. Qualquer aluno, após um período mínimo de treinamento (cerca de um mês), também pode, caso queira, vir a se tornar um responsável, passando a comandar – mas sem deixar a turma em que está como aluno – também sua própria turma de alunos-atores. Minha criação deste grupo de treinamento online e aberto teve como principal objetivo ajudar a divulgar o conhecimento da existência da técnica desenvolvida por Demidov pelo Brasil e fora da academia.

Chegamos à conclusão, portanto, durante a reunião, de que o “destravamento” desses atores também de sua liberdade interna poderia vir com o tempo, à medida que fossem se permitindo se entregar cada vez mais passivamente a seus impulsos – físicos e psicológicos – genuínos do momento. A já entrega a essa liberdade periférica, notamos, já podia ser vista como um grande avanço – ponto sustentado também por Demidov (2016) –, e um passo importante para o trabalho sobre a liberdade dos sentimentos e pensamentos.

A descrição deste responsável do ocorrido com esses atores se mostrou ainda mais interessante, segundo ele, quando um outro aluno seu (esse com experiência quase nula como ator) realizou um *étude* pela primeira vez. De acordo com o responsável, a espontaneidade e facilidade deste aluno em se entregar fielmente a seus impulsos do momento se deu de forma muito mais evidente e sem “travas” do que aconteceu com os atores mais experientes.

O treinamento das “liberdades”, assim, talvez possamos considerar, aparenta gerar resultados em ritmos diferentes entre uma pessoa e outra, dependendo de seu tempo de experiência como ator. Atores mais acostumados a representar parecem ter uma dificuldade maior de deixar acontecer sua liberdade interna – a psicológica –, enquanto que atores principiantes, talvez por não terem sido “moldados” – “aprendido a atuar” – de nenhuma outra forma antes, recebem as indicações e conseguem se entregar a elas de forma muito mais imediata e sem hesitações.

1.3 A percepção

Enquanto Stanislávski (2017), como já vimos, coloca a “ação” como princípio básico de seu “sistema”, Nikolai Demidov colocará a “percepção” nesse lugar em sua técnica. Para Demidov, um psiquiatra, nós agimos somente depois que *percebemos* algo, seja esse algo externo ou interno a nós:

Na vida, nós agimos porque há algo que instiga nossas ações. Tudo considerado, nossa ação é nossa reação a tudo o que acontece dentro de nós e ao redor de nós. Se não percebermos (pelo motivo que for) o que nos rodeia, é como se ele não existisse, nos deixando sem nada para o qual reagir (2016, p. 266).

Alguns exemplos de um algo externo seria a chegada de alguém, por exemplo, a notícia da morte de um parente, a revelação de que a pessoa à sua frente não é seu

irmão, mas seu pai, ou o toque em nosso ombro partindo de alguém que não esperávamos. Já o “algo interno”, segundo Demidov (2016), estaria relacionado a nossos sentimentos e pensamentos. Podemos pensar em algo (ou um pensamento surgir em nossa mente) e, a partir desse pensamento, nos afetarmos e novos impulsos surgirem. Ou um determinado sentimento surgir (como “medo”, por exemplo), e esse sentimento, assim como o pensamento, me afetar e gerar novos impulsos, físicos ou psicológicos. Os atores, então, segundo Demidov, após perceberem e se afetarem por qualquer uma dessas formas de estímulo

[...] entram em um *estado diferente*; *desejos e pensamentos surgem, gestos brotam, palavras são ditas por conta própria* – em uma palavra, **eles vivem, como eles sentem vontade de viver**. Só vá em frente e se entregue a seus impulsos internos e externos – a *toda essa vida da imaginação e fantasia* (2016, p. 174).

Independentemente do tipo de impulso que surja, portanto, Demidov deixa claro que o ator deve treinar se entregar a ele sem questionamento, sem hesitação:

A habilidade de seguir o primeiro impulso *sem atraso* é tão importante para os atores que todos eles – independentemente da sua persuasão – consciente ou subconscientemente apreciam esse dom específico (2016, p. 290).

É somente fazendo isso, segundo ele, que o ator conseguirá, sem amarras, se entregar ao mundo fictício do personagem, o qual, se racionalizado em excesso, pode levar o ator a se afastar do personagem, e não a se aproximar dele. Demidov, então, vai explicar como nossa percepção funciona de acordo com nosso “sistema-de-segundo-sinal”, o qual, para ele, é o responsável por permitir-nos nos afetar e reagir a situações imaginárias:

Essa é a nossa reação comum a uma palavra ou a uma ideia, e ela é inerente a absolutamente todo mundo (não só aos atores). Na terminologia [do fisiologista russo Ivan] Pavlov [(1849-1936)], é uma reação do "sistema-de-segundo-sinal". Assim que ouvimos uma palavra ou pensamos sobre uma sensação mais ou menos aguda (o gosto de limão, o toque de algo macio, gelado ou melequento), isso imediatamente estimula a nossa reação fisiológica (2016, p. 291).

O sistema-de-segundo-sinal, assim, seria aquele que – segundo exemplos utilizados pelo próprio Demidov (2016) –, num dia frio, à mera menção de alguém querer abrir uma janela, nosso corpo como que antecipadamente já sente o frio, e nos

encolhemos. Ou quando você lembra do gosto de algum alimento (seja algo gostoso ou não) sem na verdade estar comendo esse alimento, e suas glândulas salivares reagem a esse pensamento.

Em nossa vida cotidiana, no entanto, de acordo com Demidov (2016), assim que o sistema-de-segundo-sinal começa a funcionar (ou seja, assim que novos impulsos surgem a partir desses estímulos), a parte racional de nossa mente automaticamente é acionada e esses impulsos são interrompidos. É como, se em uma situação desse tipo, nós de repente pensássemos: “Ah não, isso não é real, não tem porque eu ficar com frio.” E os impulsos são interrompidos. É o que, para Demidov, costuma acontecer com atores que se acostumaram a buscar um autocontrole excessivo:

E agora essa atriz está constantemente lutando consigo mesma. *Flashes* de paixão continuam brotando de suas profundezas interiores; mas... eles têm que ser submetidos a precisas partituras internas e externas – tal é a exigência da sua escola... Nem ligue se seu conteúdo interior hoje é muito maior do que antes e ele não mais se encaixa na partitura estabelecida – quebrar a partitura é impensável. Gostando ou não, você tem que se ajustar a ela (2016, p. 301).

O sistema-de-segundo-sinal, portanto, segundo o pesquisador, é o responsável pela nossa percepção do mundo *imaginário*, ficcional. O que diferiria, então, o sistema-de-segundo-sinal do nosso sistema-de-*primeiro*-sinal seria o fato de que este último está relacionado à percepção do que é real e concreto, e não do que é imaginário. Demidov – se utilizando justamente do exemplo da janela aberta num dia frio – nos explica:

Imagine você, no meio do inverno, sentado em uma sala quente, ocupado – lendo ou escrevendo. Você se encolhe, treme; você quer vestir algo mais quente, você olha em volta. Como se pode ver, alguém abriu a janela. Rapidamente você a fecha... [...] Este é o *sistema-de-primeiro-sinal*, de acordo com a terminologia de Pavlov (2016, p. 152).

O que Demidov propõe, assim, é que, por meio de um intenso treinamento, nós nos tornemos capazes de nos entregar aos impulsos consequentes da nossa percepção pelo sistema-de-segundo-sinal com tanta força e genuinidade quanto nos entregamos aos impulsos advindos da percepção de nosso sistema-de-primeiro-sinal. E essa entrega, segundo Demidov, poderia ser treinada e cultivando no ator por meio justamente da “liberdade”, ou seja, da entrega sem questionamento do intérprete a qualquer impulso que nele surgisse. O pesquisador escreve:

É assim que acontece na vida. Estamos acostumados a nos restringir - inibindo todas as manifestações que estão ligadas à nossa sensibilidade espontânea. O trabalho do ator, no entanto, consiste quase que exclusivamente em reações a fatos imaginários ou circunstâncias *imaginárias*. [...] É por isso que os atores, em primeiro lugar, devem *desenvolver e cultivar a sua própria capacidade de ceder livremente a reações reflexas resultantes da sua percepção do imaginário* (2016, p. 153).

Com isso, teoricamente – como nos propõe o pedagogo –, o lado mais racional da consciência do ator – o qual sempre “apitaria” quando algo imaginário fosse percebido – iria, aos poucos, ocupando um lugar menos controlador nos seus processos de percepção quando estivesse em cena, e uma entrega mais genuína ao universo imaginário de uma peça iria se tornando cada vez menos distante. Tal entrega, entretanto, da forma como é proposta por Demidov, não seria algo que só pouquíssimas pessoas conseguiriam fazer. Segundo ele, "Essa é a nossa reação comum a uma palavra ou a uma ideia, e ela é inerente a absolutamente todo mundo (não só aos atores)". (2016, p. 291). Tomemos a simples leitura de um livro envolvente, por exemplo, ou o assistir de um filme emocionante: afetamos-nos pelo que estamos acompanhando (reações físicas e psicológicas tomam conta de nós), mesmo sabendo, a todo o momento, que tudo ali é ficcional, imaginário.

A questão aqui, entretanto, é que, para o ator, o fato de ele *estar em cena* sendo observado por dezenas ou centenas de olhares poderia levá-lo, pela pressão, a um estado de tensão contínua, e esse seria justamente o fator que causaria no intérprete, segundo Demidov, a grande maioria de seus bloqueios relacionados a um estado criativo são. Para ele:

Nervosismo, ansiedade e pressa são os inimigos mais comuns do ator. A própria atmosfera do palco contém inúmeras fontes de ansiedade nervosa: a ribalta, focos de luz, centenas de espectadores estranhos, parceiros de cena espiando das coxias – tudo isso atinge a psique do ator, como um chicote (2016, p. 257).

O que Demidov propõe, então, é que o treinamento busque afastar o ator justamente dessa “ansiedade nervosa”, dessa falta de confiança, mas não de modo impositivo e imperativo, e sim por meio de uma pedagogia que retire do ator seus bloqueios. Treinando-o, assim, para que se acostume a se entregar sem hesitação a seus impulsos e a não entrar no caminho de suas manifestações espontâneas, o professor o conduz, segundo Demidov, para que perca o medo de deixar se manifestarem seus impulsos genuínos em cena. Assim, pouco a pouco, o ator ficaria mais confiante de si,

com menos medo de “estar errando”, sua entrega a seus impulsos ocorreria de forma mais constante e menos racional, e o ator se tornaria capaz de perceber e de se afetar genuinamente pelo mundo fictício de seu personagem.

...

A noção de percepção, como nos é proposta por Demidov (2016), não tem como ser analisada de maneira direta (pelo menos não sem aparelhos tecnológicos mais avançados). Como vimos, segundo o teatrólogo, a percepção seria algo que “acontece” ou “não acontece” da forma apropriada, com o ator se entregando ou não a seus impulsos provenientes dessa sua *percepção* do mundo ao seu redor e do seu imaginário. A seguir, veremos como, na minha experimentação prática com a abordagem do teatrólogo russo, eu costumo abordar essa noção de percepção com os atores.

No início de 2018, em um dia de ensaio da minha montagem da peça “Casa de Bonecas” (escrita pelo norueguês Henrik Ibsen, em 1879), eu proponho, como diretor, que, antes do ensaio em si das cenas da peça, nós façamos alguns *études*, como uma espécie de aquecimento. Peço, então, para que dois dos atores memorizem um determinado texto, e depois que um deles saia da sala. Neste momento, entrego ao ator que permaneceu na sala um papel dobrado, com os seguintes dizeres: “Te encontro às 21 horas”, e acrescento que ele havia encontrado esse papel no chão (a questão das “circunstâncias propostas” dos personagens será detalhadamente abordada mais adiante neste capítulo). O texto que dei aos atores já tinha como seu conteúdo uma espécie de discussão de relacionamento, com um dos personagens cobrando o outro por chegar tarde em casa.

Peço, então, que iniciem a cena.

A ação inicial do ator que estava fora da sala era a de “entrar na sala”. Seguinte a isso, dariam os seus textos.

O modo como o ator ao qual entreguei o papel dobrado se comporta durante toda a cena nos leva a entender que ele está aflito, ansioso, e, de alguma forma, “se segurando” para não se descontrolar. O outro ator, no entanto, demonstra também certo nervosismo, mas parece tentar fingir que está tudo bem, o que, por sua vez, parece irritar ainda mais o ator que encontrou o papel dobrado.

A cena se encerra, e faço algumas perguntas aos atores referentes às sensações experienciadas por eles durante o *étude*. O ator com o papel dobrado diz que sentiu uma

enorme agitação interna, uma enorme desconfiança para com o outro ator, principalmente por ter “encontrado” o papel no chão.

Podemos, talvez, com isso, dizer que a *percepção* do ator que encontrou o papel do que estava escrito neste papel, pode ter levado sua imaginação, munida do próprio conteúdo de suas falas, a “ligar” certos pontos e criar a situação de que o outro ator estava traindo, que foi exatamente o que ele contou durante a breve discussão pós-cena.

Como vimos, a percepção buscada por Demidov por parte dos atores seria a percepção, primeiramente, dos fatos concretos do mundo real (o parceiro de cena, o chão, o sol pela janela, o papel com o escrito) e, como consequência, também a percepção dos fatos imaginários provenientes da imaginação dos atores, sendo esta segunda, de acordo com o teatrólogo, ancorada e sustentada pela aceitação e não negação do ator da primeira (2016).

No caso relatado acima, a conexão entre esses dois níveis de percepção parece se mostrar, para mim, um tanto quanto evidente, e pôde ser notada e examinada não de forma direta (não podemos “olhar para a percepção”), mas por meio das ações e reações dos atores aos fatos reais e imaginários que os rodeavam, as quais, por sua vez, se seguirmos a lógica proposta por Demidov, seriam elas mesmas uma consequência da percepção dos atores desses fatos.

De fato, não há, segundo Demidov (2016), a necessidade de se abordar o conceito de “percepção” e sua importância para a vivência cênica com os atores durante o treinamento. Caso o objetivo do professor ou diretor seja unicamente prático (levar o ator a vivenciar seu personagem em cena), teorizar sobre isso talvez leve apenas a mais dúvidas por parte dos atores e mais tempo gasto em discussões teóricas. Eu, no entanto, sempre acabo por abordar o tema com os alunos (talvez por uma ansiedade de explicar teoricamente o que vemos na prática), o que busco fazer somente após um período mínimo de experimentações apenas práticas (3 ou 4 encontros), para não sobrecarregar os atores com teorias que ainda não puderam vivenciar com certa profundidade.

1.4 Hábito e condicionamento

Mas como, afinal, funcionaria, em nosso organismo, o treinamento dessa “liberdade” tanto defendida por Demidov? Como ela se desenvolveria durante as práticas, ao ponto de, como afirma o teatrólogo, “[...] ela pode ser cultivada tão fortemente que a presença dos atores no palco, bem como a sua própria entrada – a

passagem do limiar do palco – já serve como estímulo à liberdade" (2016, p. 156). Para responder a essas questões, parece-me essencial debruçarmo-nos, pelo menos um pouco, sobre como ocorre o surgimento de um *hábito*, e sobre como nosso corpo pode aprender por meio de *condicionamentos*.

Comecemos, então, com alguns exemplos de nossa vida cotidiana.

Fazer um achocolatado. A simples atividade de fazer uma bebida achocolatada (leite + chocolate em pó), quando é realizada pela primeira vez, ainda não é um hábito. A pessoa, se não lê as instruções de feitura da bebida na embalagem do chocolate em pó – ou não é instruída por outra pessoa que já preparou antes uma bebida achocolatada –, essa pessoa pode apresentar grande probabilidade de preparar a bebida de forma incorreta (ou colocando chocolate demais, ou leite de mais...). Além disso, seus movimentos na hora de preparar a bebida poderão não responder tão prontamente (“automaticamente”) às instruções de preparo, e uma série de pausas para pensar “agora eu faço isso, depois aquilo...” poderão ser realizadas. Tudo isso porque a simples atividade de se preparar um achocolatado ainda não é, como veremos, um hábito.

Tomemos outro exemplo. Fazer arroz. O preparo do arroz para ingestão por um ser humano, assim como a preparação de um achocolatado, também segue passos muito simples (colocar óleo na panela, esquentar, colocar o tempero, colocar o arroz, colocar o dobro de água em relação ao arroz, e deixar cozinhando até a água secar). É claro que se comparada à preparação de um achocolatado a atividade de se cozinhar arroz é mais complexa, e exige mais tempo e etapas, mas, depois de meses e anos realizando a mesma atividade várias e várias vezes, ela acaba, também, por se tornar um hábito.

Um último exemplo, esse, talvez, o mais simples de todos: destrancar uma porta. É muito provável que você leitor não se lembre da primeira vez em que destrancou uma porta na vida, então imaginemos uma criança (de 3 ou 4 anos) realizando essa atividade pela primeira vez. Essa simples atividade, assim como as duas anteriores, também é realizada em etapas (ou em pequenas “ações físicas”, como diria Stanislávski): colocar a chave no buraco da fechadura, girá-la, e tirar a chave. Agora imaginemos essa mesma criança realizando essa atividade pela primeira vez. Ela muito provavelmente não será tão hábil e tão rápida em realizar a atividade quanto nós – que já destrancamos portas centenas ou milhares de vezes – somos. Na segunda vez que realizar a atividade, no entanto, talvez já se saia um pouco melhor. Na décima, muito mais. Na centésima, seus dedos e mãos já se mexem como se tivessem vida própria, *automaticamente*.

Essa “vida própria” obtida pelos movimentos de quem realiza por muito tempo uma mesma atividade é o que podemos chamar, segundo Charles Duhigg – autor do livro “O Poder do Hábito” – de *hábito*. Ele escreve:

Este processo — em que o cérebro converte uma sequência de ações numa rotina automática — é conhecido como “*chunking*” (agrupamento) e está na raiz de como os hábitos se formam. Há dezenas — se não centenas — de blocos (*chunks*) comportamentais dos quais dependemos todos os dias. Alguns são simples: você automaticamente põe pasta de dente na escova antes de colocá-la na boca. Alguns, tais como se vestir ou preparar o almoço das crianças, são um pouco mais complexos (2012, p. 41).

E esses hábitos seriam criados por um *condicionamento* que impomos a nós mesmos (ou que nos impuseram), como nos propõe o psicólogo e pesquisador norte-americano Burrhus Frederic Skinner, em seu livro “Science and Human Behavior”:

No condicionamento operante, nós “reforçamos” um operante no sentido de fazer uma resposta ser mais provável ou, no caso, ser mais frequente. No condicionamento pavloviano ou “responsivo”, nós simplesmente aumentamos a magnitude da resposta elicitada pelo estímulo condicionado e diminuimos o tempo que se passa entre o estímulo e a resposta.²⁴ (2014, p. 65).

Skinner, assim, chama esse condicionamento aprendido de “condicionamento operante”, o qual, segundo ele, acontece quando o indivíduo, após realizar alguma ação ou atividade, recebe, logo em seguida, um “reforço”, seja ele dado a você por outra pessoa (como um doce a uma criança) ou vindo na forma do prazer de ter superado um “obstáculo”, por exemplo. A repetição frequente dessa mesma atividade, acompanhada sempre do recebimento de um “reforço”, acabaria, aos poucos, segundo o psicólogo, por criar no indivíduo um hábito, ou seja, a capacidade desse indivíduo de realizar essas mesmas atividades, mas de maneira a não utilizar a parte consciente de seu cérebro de forma tão aguda enquanto realiza a atividade: “O próprio Pavlov”, escreve Skinner, “chamava todos os eventos que fortalecem um comportamento de ‘reforço’ e todos as mudanças resultantes de ‘condicionamento’.” (2014, p. 65).

Skinner, entretanto, vai diferenciar o condicionamento operante (aquele que aprendemos, digamos, de forma mais consciente) do que ele tomará como condicionamento *reflexo*, ou *responsivo*. O condicionamento reflexo, ao contrário do

²⁴ Todos os trechos retirados do livro de Skinner foram traduzidos do inglês por mim.

operante, não teria sua origem de uma espécie de “recompensa” advinda da realização de uma tarefa, mas sim de um estímulo *anterior* a realização da atividade. O exemplo a seguir apresentado por Skinner nos ajuda a compreender essa distinção:

O comportamento reflexo é expandido através do condicionamento responsivo e aparentemente não pode ser condicionado de acordo com o padrão operante. As glândulas e os músculos lisos não produzem naturalmente os tipos de consequências envolvidas no reforço operante, e quando organizamos tais consequências experimentalmente, o condicionamento operante não ocorre. Nós podemos reforçar um homem com comida sempre que ele "ficar vermelho", mas não podemos, dessa maneira, condicioná-lo a ficar vermelho "voluntariamente" (2014, p. 114).

Outro exemplo mencionado pelo pesquisador é o de uma criança que, ao ser atacada por um cachorro, passa, então, à mera vista de um cachorro qualquer, a sair correndo de medo. Nesse exemplo, o cachorro serve de estímulo à consequência, sendo esta última o ato de sair correndo. Sobre o exemplo em questão, Skinner escreve: “Uma criança que foi atacada por um cachorro pode ter medo de todos os cachorros. O estímulo visual fornecido por um cachorro foi pareado com a estimulação terrível de um ataque físico.” (2014, p. 55).

Um último exemplo é de como podemos aprender a não colocar a mão em algo muito quente, como na chama de uma vela, por exemplo: se eu, quando criança, por mera curiosidade, fui tentar tocar a chama da vela que iluminava uma mesa e ninguém me impediu, esse ato irá imediatamente me condicionar ao reflexo de afastar rapidamente minha mão do fogo (ou, no futuro, de qualquer algo muito quente).²⁵

Skinner, então, irá propor chamar as ações geradas pelo condicionamento reflexo de ações *involuntárias*, e aquelas advindas do condicionamento operante de ações *voluntárias*:

Uma terceira distinção clássica sustentava que os reflexos não eram apenas inatos e inconscientes, mas "involuntários". Eles não aconteciam “pela vontade”. As evidências nem eram tanto sobre que eles não podiam acontecer

²⁵ Uma situação muito parecida com a da chama da vela e do ataque de um cachorro (nas devidas proporções, é claro) ocorreu comigo recentemente. Adquiri, há alguns meses, um hamster. Ao tentar aproximar do animal a minha mão, ele me mordeu. Furinhos da mordida ficaram em meus dedos, e um pouco de sangue saiu. Estou agora, há mais de uma semana, me forçando a tentar aproximar minha mão novamente do pequeno roedor, porque estou *com medo* de que ele me morda e me machuque de novo. Esse meu “medo” surgiu, nos termos de Skinner, como um *condicionamento reflexo*, e estou tendo de trabalhar para que ele seja, aos poucos, substituído por um condicionamento *operante*, reforçado pelo prazer e satisfação provenientes de eu conseguir tocar e até segurar em minhas mãos meu hamster. O próprio bichinho, por outro lado, também está sendo operantemente condicionado a também não ter medo da minha mão (ou achar que ela é comida), ao ser sempre recompensado com um petisco ao subir nela.

pela vontade, mas sobre que eles *não podiam deixar de acontecer pela vontade*. Uma certa parte do comportamento do organismo não pode, por assim dizer, ser evitada. Nós talvez não consigamos deixar de piscar quando algo se aproxima dos nossos olhos (2014, p. 111).

E, logo adiante, ele conclui:

Se a maneira como isso é feito e as propriedades quantitativas da relação resultante justificam essa distinção, podemos dizer que o comportamento voluntário é operante e o comportamento involuntário é reflexo (2014, p. 112).

Demidov, ao sugerir ao ator em seu treinamento que se entregue a seus “primeiros impulsos” (ou seja, se meu dedo “quer” se mexer, eu deixo-o se mexer, etc.), ele poderia estar criando no ator, com as repetições, um hábito gerado a partir, nos termos de Skinner, de um condicionamento operante. Ou seja: o ator, ao ser ensinado que pode sim deixar seus movimentos, por mais minúsculos que sejam, se manifestarem livremente, ele estaria sendo condicionado a deixar que esses movimentos acontecessem, e esse “deixar”, teoricamente, com o processo de treinamento, acabaria por virar hábito.

Analisemos, por fim, a questão de forma mais direta, traduzindo-a para a prática sugerida por Demidov. Ao decorrer de um *étude*, com o constante “suporte” (o qual, para Skinner, poderia ser o “reforço”) por parte do professor, o ator, sendo motivado e recompensado pelos mais minúsculos movimentos que ele se permitiu deixar acontecer, vai, aos poucos, com as constantes repetições, desenvolvendo o hábito de se deixar entregar a esses impulsos de movimento. Esse hábito (ou condicionamento), por sua vez, por permitir ao ator não sobrecarregar em excesso sua parte consciente de pensamento e raciocínio lógico (ou de autocontrole), tranquiliza-o, e, como consequência, o permite relaxar. As tensões, então, segundo Demidov (2016) – e Stanislávski (2017) –, com o relaxamento dos músculos e de todo aparato psicofísico do ator, vão aos poucos se dissipando, e o ator, com isso, se permite mais tranquila e profundamente se entregar ao momento que vivencia no palco e também a suas emoções e pensamentos reais do momento. Caso contrário, se o ator continuasse restringindo seus movimentos e se inibindo, um hábito oposto, segundo Demidov, poderia ser criado: “Assim, restrição leva o ator à ansiedade e a um estado de tensão e

inibição. Quando repetida com frequência, essa restrição causa um estado de tensão e inibição *habituais*." (2016, p. 242).

...

A noção de hábito e de condicionamento se mostra muito visível em todas as etapas do treinamento com a abordagem sugerida por Demidov.

Pegemos os encontros iniciais – os dois ou três primeiros –, por exemplo. Não é surpresa que, nos primeiros *études* que são realizados, a praticamente totalidade dos atores ainda está se deparando com algo extremamente novo, que nunca fez antes (aceitar suas emoções do momento, deixar mexer “o que quiser mexer”). O que estão realizando ali não é, assim, nem de longe ainda um hábito.

Aos poucos, no entanto, à medida que mais *études* vão sendo realizados e as indicações de Demidov vão sendo absorvidas, os atores começam (por meio, aparentemente, de um *condicionamento*, nos termos de Skinner (2014)), a se entregar e a seguir as indicações de forma quase automática, ou seja, sem a minha necessidade, como professor e diretor, de continuar reiterando as mesmas indicações toda vez que fazemos um novo *étude*. E esse condicionamento, durante minhas práticas, pôde começar a ser visível já nos primeiros dias de treinamento.

Tomemos novamente um exemplo ocorrido durante a minha montagem da peça “Casa de Bonecas”. O fato a ser narrado ocorreu também no início de nossos trabalhos com a abordagem sobre a peça, mais ou menos no mesmo período do *étude* relatado do “papal dobrado”.

Nos primeiros dias de trabalho, um dos atores, que fazia o papel de Cristina, amiga de Nora²⁶ na peça – e o mesmo ator que recebeu o “papal dobrado” – estranhou enormemente as propostas feitas por Demidov para o trabalho cênico. Em um ensaio específico, expressou seu nervosismo e desconfiança em relação à nova técnica, clamando que gostaria de, após algum tempo, ver surtirem resultados do que estávamos fazendo, senão ficaria muito chateado.

²⁶ Nora é a personagem central da peça “Casa de Bonecas”. Ela vive com seu marido, Torvald, o qual acabou de receber um novo cargo no banco onde trabalha. Torvald, no entanto, demite Krogstad, um advogado que havia emprestado, anos antes, uma grande quantia de dinheiro a Nora. Krogstad, então, chantageia Nora – ameaçando que irá contar sobre o empréstimo a Torvald, que não sabe – para que ela convença Torvald a não o demitir. Cristina, amiga de longa data de Nora e um antigo amor de Krogstad, tenta, a seu modo, ajudar Nora na situação. Rank, um médico amigo de Torvald e de Nora, também acaba por influenciar no andamento das situações que se dão. Este último personagem, no entanto, não foi utilizado na montagem que dirigi.

Não é de se estranhar uma reação como essa, de quase desespero. O que Demidov propõe, afinal, é extremamente contrastante com o que estávamos praticando já há um ano e meio com o “sistema” de Stanislávski. Toda essa conversa sobre “liberdade”, “não marcar ações”, “todo dia ser de um jeito diferente”, então, pareceu dar como que um *tilt* na cabeça do ator.

Não se passaram, no entanto, nem dois meses de trabalhos e treinamentos semanais com a nova abordagem, e este mesmo ator já parecia ter adentrado e se acostumado enormemente com as propostas. Isso tudo ocorreu entre janeiro e março de 2018. Hoje, em abril 2021, não conto menos de cinco vezes nas quais este ator, ao longo de trabalhos posteriores que realizamos (seja treinamentos ou outras peças na qual o dirigi), expressou sua felicidade em ter sido apresentado à técnica de Demidov e os pontos nos quais ele sente que sua atuação melhorou com a prática das propostas do pesquisador russo.

Trabalho com este ator desde março de 2017, e ele sempre apresentou a característica de um autojulgamento muito intenso, durante e após as cenas nas quais interpretava. Hoje, posso dizer que, partindo das palavras do próprio ator e da minha visão de fora como seu professor e diretor, essa sua autocrítica excessiva – pelo menos durante a ocorrência das cenas – parece ter diminuído consideravelmente, e o hábito de se deixar ceder à liberdade dos movimentos físicos e também dos pensamentos e sentimentos – como é proposto por Demidov (2016) – aparenta já ter sido profundamente condicionado ao longo desses 3 anos de práticas com a abordagem.

1.5 O papel do *racional* no trabalho do ator

Quando Demidov (2016) afirma que o ator, em cena, deve buscar colocar de lado o máximo possível de seu lado mais racional de pensar, e, com isso, dar espaço para que seu corpo se manifeste de forma mais livre e desobstruída, o pesquisador russo não está, nesse momento, negando ao “racional” seu fundamental papel no trabalho realizado pelo ator.

Demidov, ao fazer tal afirmação, busca logo “tranquilizar” o leitor com a seguinte colocação, ressaltando que, mesmo com muito esforço, o “racional” sempre estará presente:

A prática revelou que basta dizer ao ator: "rejeite completamente *toda* racionalidade" – para incentivá-lo a dar uma minúscula e quase imperceptível

liberdade às suas manifestações criativas espontâneas. Caso contrário, eles quase inteiramente as *proibem* (2016, p. 166).

O teatrólogo chega a afirmar que seria também nosso lado racional que nos permitiria – mesmo vivenciando genuinamente o personagem – “não esquecer” que estamos em uma cena, e que o que fazemos ali não é a vida real:

Se fosse abandono completo [à nossa irracionalidade], um deslocamento completo em direção a um automatismo sonambúlico, então ele [o ator] iria, assim como o homem que acabou de acordar de um sonho, se perguntar: onde eu estou? E o que acabou de acontecer comigo? Com certeza havia uma identidade consciente e pessoal atuando o papel de observador (2016, p. 630).

O racional, porém, para Demidov, deveria ser trabalhado para que passasse a ocupar somente o lugar que lhe fosse cabido durante o tempo em que o ator estivesse em cena. Esse trabalho, entretanto, poderia ser realizado, segundo o pesquisador, simplesmente sugerindo ao ator, como acabamos de ver, que “rejeite completamente toda racionalidade” (2016, p. 166). Fazendo isso, a parte racional (responsável pela consciência de que estamos atuando), ao decorrer do treinamento realizado pelo ator, acabaria por ocupar seu devido lugar.

A presença simultânea desses dois lados de nossa consciência (o racional e o irracional) é o que Demidov irá chamar de “duplicação”. É somente com essa duplicação, segundo ele, que o ator conseguiria, de forma equilibrada e genuína, viver seu personagem em cena:

Este fenômeno é o primeiro indicador da presença de um *estado criativo são*. Você está feliz, você está triunfante. Você está certo – você tem toda razão de estar feliz; agora você vivenciou, na prática, a duplicação criativa do ator (2016, p. 290).

A presença simultânea dessas “duas consciências” se faria necessária para a vivência do ator de seu personagem, segundo Demidov, pelos seguintes motivos:

- a) Imaginemos uma situação na qual o ator não “duplicasse” sua consciência. O motivo dessa “não duplicação” poderia ter origem, de acordo com o pesquisador, em diversos fatores, como:
 - o ator aprendeu a ter controle total de tudo o que faz em cena a todo segundo, e, com isso, tem seu lado racional do cérebro ocupando o tempo

todo seus pensamentos: “Uma pessoa racional, que calcula friamente tudo e que é imperturbavelmente calma não pode ser um criador genuíno na arte. Seu ‘aparato’ não é feito para isso.” (2016, p. 453);

- o ator, preocupado com o julgamento alheio (dos colegas, professor ou espectadores), não consegue não parar de racionalizar tudo o que faz em cena, como se qualquer movimento errado seu pudesse levar tudo à ruína: “[...] e se eu acabar parecendo ridículo se eu deixar de lado minha auto-observação?! Eu tenho que continuar me observando.” (2016, p. 630);

- ou o ator, convencido, tenta, a todo momento, “se mostrar” para a plateia, também pré-programando todos os seus movimentos: “Depois de uma pausa feita para assegurar que sua atuação magistral ‘atingiu’ a plateia, ele nos olha diretamente, até mesmo triunfante, como se dissesse: ‘Viu como se faz?’” (2016, p. 226).

Todos esses três casos, mesmo que representando situações distintas, apresentam o ator lidando com o estar em cena de forma majoritariamente racional, não dando espaço, de acordo com Demidov, a seus verdadeiros impulsos e vontades do momento. Na base do que Stanislávski (2017) irá chamar de representação (que é diferente, como já visto, de *vivência*) está justamente a presença de um grau de racionalidade (durante o treinamento e também durante as apresentações) que permita ao ator estar no controle de tudo o que faz no palco, isso com o objetivo de passar para o público, após um longo período de trabalho, exatamente a imagem – a *representação* – que ele quer que o público receba. Stanislávski escreve:

Tendo criado, de uma vez por todas, a melhor forma que podem encontrar, eles passam a aprender como materializá-la de maneira natural, sem que seus próprios sentimentos estejam envolvidos. Isso é executado por músculos treinados, pela voz, por meio de todos os virtuosismos técnicos e artifícios próprios de qualquer arte, e por meio da repetição infinita. A arte da representação desenvolve a memória muscular no seu mais alto grau. (2017, p. 26).

O ator, nesse caso, como escreve Stanislávski (2017), pode até vivenciar uma vez ou outra nos ensaios (para descobrir novos movimentos, detalhes faciais, etc.), mas, assim que uma forma corporal tida como “correta” é encontrada, ela é fixada e repetida infinitas vezes pelo ator, até que seus movimentos se tornem automáticos e tudo esteja extremamente lapidado, nada fora do lugar.

- b) Agora suponhamos que um ator, ao entrar em cena, comece a rasgar suas roupas, jogar coisas no colega de cena, pular do palco, atacar a plateia, urinar nos outros, etc., e, logo quando conseguem acalmá-lo e ele “volta a si”, ele diz que não lembra de nada e que não estava no controle de si mesmo. Um caso assim – extremo – seria um exemplo da ausência total do lado racional ao estar em cena. Sobre uma situação assim, Demidov escreve:

Isso é próximo de uma patologia: perdendo a racionalidade humana, o ator caiu em um estado primitivo – o reino das reações cruas da criança e do animal. Uma vez que o ator, tendo esquecido tudo no mundo, em um estado de extrema agitação, imaginando que ele está em um estado inspirado, dispara pelo palco com os punhos cerrados, espuma pela boca, e destrói tudo ao seu redor – isso é patologia na sua melhor forma, a qual, naturalmente, não tem nada em comum com criatividade ou arte (2016, p. 410).

Vivenciar em cena, assim, de acordo com Demidov, não seria sinônimo de se livrar completamente de seu lado racional. Esse lado de nossa consciência teria sempre seu espaço essencial, e seria ele que permitiria, segundo o defensor da “liberdade”, que o ator seguisse suas falas, memorizasse suas marcações e terminasse a peça como devesse terminar. Seria o lado racional também que, em cena, caso algo saísse muito do planejado, permitiria aos atores que se reajustassem e encontrassem um novo caminho para que a peça não saísse demais dos trilhos. Demidov dá o exemplo – segundo ele, real, presenciado por ele – de um ator que, ao se deparar com um gato invadindo o palco, o pega nas mãos e “salva” o espetáculo:

Quando o gato entrou, ele [o ator] imediatamente percebeu que ele [o gato] poderia ficar bravo, distrair... Por um segundo, ele *parcialmente* saiu do papel e pegou o gato em suas mãos (para o nosso bem, não só para o dele), como se dissesse: “Não se preocupem; ele não me atrapalha. Vocês veem, eu estou segurando ele... ele até me ajuda...” Assim ele nos acalmou (2016, p. 165).

Seria também o lado racional o responsável, por exemplo, por não permitir que um ator – em uma cena na qual vivenciasse, por exemplo, um estado de fúria – quebre pedaços do cenário nem rasgue os figurinos, ou, ainda, que mate ou machuque seu colega de cena, como na cena de *Otelo* (de Shakespeare) na qual Otelo sufoca Desdêmona:

No caso de ela (a outra identidade [a não racional]), quando interpretando Otelo ou outra pessoa, se tornar arrebatadora demais e tentar sufocar Desdêmona até a morte de verdade, então há um “guarda” que acompanha todas as ações e pensamentos de seu duplo. Esse guarda é a minha identidade pessoal e consciente. Ele se senta no canto, quieto, observando tudo, e não entra no caminho; mas em um momento perigoso, ele vai avançar... e redirecionar a mão “criminosa” (2016, p. 625).

O lado racional da mente, portanto, se adequadamente equilibrado com seu lado mais irracional – ou inconsciente –, possibilitaria ao ator, de acordo com Demidov, atingir a indispensável “duplicação de consciência”. Assim,

Eu não afirmo que bons atores, quando eles criam no palco, fazem isso sem nenhuma interferência de sua consciência. Eu insisto, no entanto, que bons atores são marcados por *uma distribuição correta entre o trabalho de sua consciência e sua involuntariedade criativa automática, com todas as suas quantidades e qualidades* (2016, p. 166).

...

Vou contar, agora, um fato descrito por um dos atores durante – novamente – minha montagem de “Casa de Bonecas”. Este ator é o que, no *étude* do “papal amassado”, fez par com o ator que encontrou o papel, ou seja, é o que, no início da improvisação, entrava a sala. Na peça, ele interpretava o papel de Krogstad, o agiota que tenta chantagear Nora.

O ator em questão, em cenas específicas da peça, nas quais ele confrontava Nora a aceitar sua chantagem, sempre acabava – com a permissão prévia de sua parceira de cena, obviamente – a dar pequenos tapinhas no rosto de Nora. Em uma das conversas que tivemos após um ensaio, este ator comentou sobre seus “tapinhas”. Ele descreveu como, durante a cena, sua vontade real era não a de dar tapinhas, mas de literalmente dar um único e forte tapa no rosto da atriz. No entanto, sabendo que um tapa forte poderia acabar machucando sua parceira de cena, ele contou que, nestes momentos específicos, ele permitia que sua consciência racional interferisse brevemente no andamento de sua atuação e que “diluísse” o único tapa em vários tapinhas menores, menos perigosos.

Vale ainda notar que o ator mencionado aparenta claramente, para mim, se enquadrar no que Demidov chama de “atores *afetivos*”, os quais, segundo o teatrólogo, tem como principal característica fortes explosões de sentimentos e uma imersão acima da média na situação emocional de seus personagens:

Nas profundezas da alma do ator afetivo, sempre há massas explosivas, que estão só esperando pela oportunidade de explodir. É por isso que, às vezes, por uma razão aparentemente insignificante, a pessoa pode se tornar um fogo furioso, uma tempestade (DEMIDOV, 2016, p. 106).

Este é um dos exemplos mais nítidos que tenho na memória do uso tido por Demidov como saudável do racional durante o desempenhar de um papel.

1.6 Os *études*

O trabalho com *études* já foi apresentado anteriormente nessa dissertação, bem como algumas vezes citado para exemplificar o uso prático de certos conceitos e dispositivos da técnica estudada. Agora, entretanto, vamos destrinchar mais minuciosamente como esse exercício é sugerido de ser utilizado pelo professor durante o treinamento, e o que faz deles, de acordo com Demidov, a base de todo treinamento para a vivência por parte do ator em sua abordagem.

Começemos, então, com a afirmação feita por Demidov de que os *études* desenvolvidos por ele trabalhariam no ator *todos* os quesitos necessários para que ele seja capaz de vivenciar um personagem no palco: “Como acabou por acontecer, os *études*, em sua nova modificação, não perderam sua simplicidade e, mais importante, eles continham todas as condições que evocam um *estado criativo são*.” (DEMIDOV, 2016, p. 150).

Esse assunto específico já foi abordado quando se discorria aqui sobre as divergências entre a abordagem de Demidov e de Stanislávski, ao analisarmos a noção de “síntese” proposta por Demidov, que se opõe à de “análise” sugerida no “sistema” de Stanislávski. Lá, expus o exemplo dado por Demidov de uma aula de “reforço” comandada pelo teatrólogo, na qual, ao fim do período de exercícios, ele teria perguntado aos presentes qual “elemento” – do “sistema” de Stanislávski – seus *études* mais trabalhavam. Como vimos, as respostas teriam sido diversas (cada uma nomeando um “elemento”), após as quais Demidov teria dito que nesses exercícios todos os “elementos” necessários para o ator vivenciar seu personagem já estariam sendo trabalhados de uma só vez, e não são divididos entre si como propunha a abordagem de Stanislávski. Ele escreve: “Como vocês podem ver, em nossos *études* – se eles são

feitos corretamente – todos os ‘elementos’ estão presentes. E eles todos existem em harmonia um com o outro.” (2016, p. 219).

Quando Demidov, no início da década de 1920, era professor na escola do Teatro de Arte de Moscou e dava aulas sobre o “sistema” de Stanislávski, também eram, nessa época, utilizados *études* para se trabalhar cada “elemento” que compunha o “sistema”: “*Études* são comuns em trabalhos escolares. Nós costumávamos conduzir *études* ‘em atenção’, ‘em fantasia’, ‘em comunicação’, etc. No geral, esses eram *études* dedicados aos ‘elementos’.” (2016, p. 151).

E todo o curso tinha uma duração de dois anos, tempo este tido como o necessário, segundo nos conta Demidov (2016), para que os atores adquirissem o conhecimento teórico e prático essencial para que, fora dali, fossem capazes de trabalhar e vivenciar um personagem sobre o qual trabalhariam. O que acontecia, entretanto, segundo Demidov, era que, assim que os atores entravam em cena, os “elementos” pareciam se perder. Ele conta:

Isso era verdade em relação aos nossos alunos: qual é a minha “tarefa”? Digamos: pedir desculpas. O que preciso fazer para realizá-la? Acima de tudo, preciso “me concentrar” no meu parceiro. Ok, vou me concentrar. Para realmente me concentrar, no entanto, devo “entrar no círculo de atenção”. Entrei no círculo – minha tarefa foi embora. Redescobri a tarefa – a tensão surgiu do nada. Assim que soltei meus músculos, perdi a “comunicação”. Etc., etc., etc... Isso me faz rir agora. Na época, porém, era um desastre. (2016, p. 164)

Demidov, com isso, teria começado a se questionar – como professor – sobre o que poderia estar dando errado. Afinal, Stanislávski havia passado anos estudando e “catalogando” cada um desses “elementos”, retirados, como o próprio criador do “sistema” escreveu, da própria natureza humana: “Mas eu não inventei nada, nem lancei tese nenhuma. Simplesmente, fiquei observando com muita atenção e honestidade a natureza minha e de outros nos momentos do trabalho criador e construtivo.” (STANISLÁVSKI *apud* VÁSSIA, LABAKI, 2015, p. 79).

O elemento da “comunicação”, por exemplo, buscava trabalhar no ator a construção por parte dele de “imagens mentais”, as quais iriam, segundo propunha Stanislávski, permitir que o ator “preenchesse” o vazio por trás de suas palavras e ações no palco. Ele escreve:

Deixe o filme de suas imagens mentais sustentar estados de espírito que estejam em harmonia com a peça dentro de vocês. Deixe que eles, à medida

que se abram dentro de vocês, evoquem as próprias experiências, intenções e ações correspondentes. (2017, p. 80)

A construção dessas “imagens” era necessária, segundo Stanislávski, justamente pelo fato de que, na vida, segundo ele, nós sempre vemos em nossa mente sobre o que estamos falando, e também sobre o que estamos ouvindo:

A natureza nos fez de tal modo que, quando nos comunicamos oralmente, primeiro enxergamos com nosso olhar interno aquilo sobre o que desejamos falar, e só então falamos sobre o que foi visto. Se escutamos, primeiro percebemos auditivamente o que nos foi dito, e em seguida enxergamos o que foi escutado (STANISLÁVSKI *apud* KNEBEL, 2016, p. 70).

Se digo “hipopótamo”, por exemplo, tanto eu quanto você veremos – segundo o que escreve o diretor russo – uma imagem de um hipopótamo em nossa mente. Quando os atores entravam no palco, no entanto, Stanislávski (*apud* KNEBEL, 2016) escreve que eles simplesmente falavam as palavras do texto sem “nada por trás”, e as diziam de forma fria e mecânica. Isso porque, segundo ele, a maioria dos atores, quando diziam suas falas, não viam justamente essas “imagens mentais” que sempre vemos na vida quando falamos. O ator, assim, para o teatrólogo, deveria, ao trabalhar sobre seu papel, buscar ele mesmo criar esse “rolo de filme” de imagens para todos os momentos de seu papel, porque só assim, o criador do “sistema” afirmava, o ator estaria fazendo como acontece na vida, e sua vivência de seu personagem aconteceria:

Isso significa [...] que se eu criar um filme dentro de mim, composto por imagens mentais para cada momento da vida de Otelo, e se projetar esse filme na tela do meu olho da mente [...] então você²⁷ verá, de forma verdadeira, que as suas imagens mentais te possuem o tempo todo e vivenciará com sinceridade os sentimentos de Otelo cada vez que vir o filme dentro de você (STANISLÁVSKI, 2017, p. 80).

O “tirar da natureza os ‘elementos’” que Stanislávski tanto reafirmava vinha com o propósito, assim, de tentar recriar os próprios processos que acontecem conosco (em nossa vida cotidiana) no palco, porque, segundo ele, nós “esquecemos” desses processos assim que pisamos no tablado. Um trabalho consciente sobre esses mesmos processos, assim, para o teatrólogo, seria necessário para que, com a recriação desses

²⁷ Stanislávski, aqui, intercala as falas de dois dos personagens de seu livro – o professor e o aluno –, por isso a mudança dos pronomes de “eu” (o aluno falando) para “você” (o professor falando do aluno) ao decorrer desse trecho.

“elementos”, nossos sentimentos viessem à tona da mesma forma que eles nos vêm no dia-a-dia. Ele resume:

Esses chamarizes são precisamente aqueles estímulos para a Memória Emotiva e para os sentimentos recorrentes dos quais temos falado durante todo esse tempo, para atraí-los para fora. [...] De fato, o “se” mágico, as Circunstâncias Dadas, a nossa imaginação, os Cortes e Tarefas, os objetos de atenção, a verdade e a crença nas ações interiores e em outras ações nos muniram com os chamarizes apropriados (estímulos) (2017, p. 238).

Mas por que, então, se todos os “elementos” buscavam recriar justamente os processos que acontecem conosco na vida e tinham sido retirados justamente da própria vida (“natureza”), por que era tão frequente que os atores, após terem estudado cada um deles, continuassem, de acordo com Demidov, se perdendo em cena?

Demidov (2016), segundo ele nos relata, com o decorrer de suas pesquisas – e de seu gradual afastamento da perspectiva tida por ele como excessivamente “analítica” da abordagem de Stanislávski –, teria começado a perceber que o que poderia estar causando a maioria dos problemas encontrados não seria uma falta de assiduidade por parte dos alunos e nem uma falta de aprofundamento sobre os “elementos” que estudavam. A causa talvez tivesse sua origem na própria divisão do aparato criativo do ator em inúmeras partes (“elementos”), das quais, depois, era esperado que, teoricamente, se unissem de novo e levassem o aparato do ator a estar completo e pronto para a vivência do personagem que interpretava.

Demidov teria notado que essa poderia ser a causa depois que começara, aos poucos e despreziosamente (“involuntariamente”, segundo ele), a utilizar o que ele viria a chamar de “técnica do ‘suporte’”: somente dando pequenas “sugestões” aos atores enquanto eles estavam em cena (como “Não precisa correr”, “Isso, isso mesmo...” ou “Se entrega, isso...”) parecia ser o suficiente para que o ator reencontrasse, por exemplo, sua “tarefa”, ou voltasse a se “comunicar” da forma correta com seu parceiro de cena. Ele escreve:

Quando um ator em um ensaio ficava imerso, se esquecia de si e atuava muito bem, o diretor (o autor deste livro), que normalmente observava o ator com muito cuidado e *empatia* para com ele, sentia vacilações e dúvidas no ator. Preocupado que o ator fosse perder seu equilíbrio, ele involuntariamente dizia ao ator (enquanto ele estava em seu estado criativo benéfico): “Bom, bom!... está certo... não tenha medo!”. E o ator, inspirado por essas palavras, começava a atuar ainda melhor, ainda mais bravamente. Depois, após a cena ter terminado, o ator sempre se lembrava de que tudo estava indo bem, mas que de repente algum pensamento estranho surgia em sua mente, ou que

talvez ele "se olhasse de fora", e se encontrava em um súbito risco de "se perder". As palavras de aprovação do diretor o colocavam no caminho certo, e ele "se imergia" de novo, e ele estava "dentro" (2016, p. 94).

Demidov nos conta como ele teria se apegado a esse dispositivo (o “suporte”), e se pegado utilizando-o com mais e mais frequência durante as aulas. Teria sido a partir daí que, segundo seu relato, ele teria percebido que para se levar o ator em direção a um estado criativo são (de vivência), não fosse, aparentemente, preciso exigir dele que estudasse diversos “elementos” os quais, teoricamente, comporiam seu aparato criativo (STANISLÁVSKI, 2017).

A noção de “síntese” proposta por Demidov começaria, a partir de então, a tomar forma, e o que antes era ensinado por ele por meio da análise e decomposição do processo criativo do ator, agora seria buscado de forma mais intuitiva e menos racional. Ele nota que, talvez, um trabalho sobre nossas “funções automáticas” – ou seja, nossos processos internos e externos que, na vida, acontecem sem nossa interferência racional (DEMIDOV, 2016) – parecia poder levar a lugares mais interessantes em termos de pesquisa, e, como resultado de suas subsequentes experiências, ele nos enumera uma lista de objetivos a serem buscados ao se trabalhar sobre essas “funções automáticas”:

- 1 Aprender uma maneira habilidosa de atribuir tarefas a elas.
- 2 Aprender a colocá-las em movimento, evocando habilidosamente seu trabalho.
- 3 Aprender a obedecer e a ceder a elas. Cometemos muitos erros na vida e no trabalho, porque não ouvimos os sinais que nossas funções automáticas nos dão e agimos em oposição a elas.
- 4 Aprender a governá-las no meio dos processos. A menor intervenção incompetente interrompe ou distorce o trabalho das funções.
- 5 Aprender a fortalecer uma determinada função automática, se estiver funcionando timidamente e de maneira fraca.
- 6 Treiná-las de novo se elas não estiverem trabalhando na direção que deveriam.
- 7 Criá-las se eles não existirem, mas forem necessárias (2016, p. 95).

Como Demidov acreditava que nossas “funções automáticas” estavam intrinsecamente ligadas aos nossos “primeiros impulsos” (resultados de estímulos internos e externos a nós, como já foi visto), seus *études*, da forma como se desenvolveram, acabavam por treinar, segundo ele, não mais “elementos” individuais, mas o *próprio estado de vivência*. Ele escreve:

Os *études* introduzidos neste livro, no entanto, poderiam ser chamados de *études* em *vivência criativa*. Pelo seu uso, o processo de vivência criativa

surge como um estado de trabalho normal de criatividade, e ele se prova estar inteiramente à nossa disposição (2016, p. 151).

No início de seus cursos, enquanto antes Demidov praticamente dizia aos jovens atores “Vocês são só um material cru, e nós, grandes mestres de nosso ofício, vamos lutar para transformá-los em talentos brilhantes.” (2016, p. 167) – ou seja, que esses 10 alunos (de 1.000 que tentaram entrar para a escola (DEMIDOV, 2016)) iriam ter de reaprender a fazer tudo de novo no palco (a como ver, falar, andar...) –, depois, segundo o teatrólogo nos relata, a fala introdutória já era feita com uma intenção completamente diferente: “Não tem muito que eu possa ensinar a vocês, na verdade, já que vocês sabem tudo e podem fazer tudo.” (2016, p. 267). Ele completa:

Veja, pelos últimos 18 anos, no mínimo, você [o aluno ator] não faz nada além de caminhar, sentar, ouvir, conversar, pensar diariamente – em resumo, *viver*. Quando você dorme, sua vida também não para. Isso significa que 24 horas por dia todos os dias você está treinando e praticando. O que eu posso te ensinar? Além disso, a vida ensinou a você os tipos de complexidades que eu nunca conseguiria te ensinar. [...] Só tem uma coisa com que posso ajudá-los: os atores, desde o início, podem se perturbar com o público – ele os distrai, os deixa agitados... Eu posso ajudá-los com uma coisa: *a se acostumarem a fazer na frente do público* o que vocês já fazem tão bem sem o público – *a viver* (2016, p. 167-168).

É por esse motivo que Demidov vai afirmar que sua abordagem não buscaria “adicionar” no ator nada, nenhum “elemento” abstrato que, segundo ele, não existe – ao contrário do que afirmava Stanislávski (VÁSSINA; LABAKI, 2015) –, mas sim procuraria remover do ator os bloqueios que poderiam estar obstruindo seu fluxo já presente do estado de vivência (dos seus sentimentos, pensamentos e ações). E seus *études*, ele escreve, objetivariam justamente isso:

Esses *études* sozinhos deixaram claro que o processo criativo não deve ser **compilado** como um mosaico, colocando seus fragmentos (os "elementos") juntos. Ao invés disso, a pessoa deve **não interferir** no processo criativo que **já existe** (DEMIDOV, 2016, p. 222).

Mas como, de acordo com Demidov, esses *études* funcionam na prática?

No início do treinamento – nos primeiros encontros –, Demidov (2016) recomenda que a turma, durante os exercícios, esteja sentada em um círculo. Isso, para ele, seria necessário tanto para que o professor pudesse ver mais de perto cada um dos alunos durante os *études*, como também para que os próprios alunos não se sentissem, já

de início, intimidados por terem que ir para um “palco” na frente de toda a classe. Nas palavras do professor: “E os erros que conseguiram escapar pela distância “do palco” imediatamente se tornam aparentes aqui em um círculo fechado. Não há nada distraíndo, nada teatralmente interessante.” (2016, p. 393).

O professor, então, escolheria dois alunos para começar. Ele daria uma fala para cada um – uma pergunta e uma resposta –, pediria que repetissem as falas algumas vezes (mas sem tentar “atuá-las”), e os convidaria para que iniciassem a improvisação (DEMIDOV, 2016). Demidov conta que, então, já de início, os alunos tenderiam a fazer o completo oposto do que fariam na vida:

O que acontece neste momento é geralmente bem previsível: as pessoas fazem o oposto do que elas realmente querem fazer e como querem fazer. Elas ficam agitadas; começam a se apressar e dizem suas falas “apenas por dizê-las” ou de maneira bastante artificial, tentando “apresentar” alguma coisa, “retratar”... (2016, p. 168).

Além disso, os atores também teriam tendência, segundo ele (2016), a: correr com o texto, falar sem querer falar, “colorir” as palavras com intenções (sentimentos) que eles não sentem de verdade no momento, acabar o texto e no segundo seguinte olhar para o professor como se dissessem “já acabei”, e etc. Esses “erros”, no entanto, para Demidov, deveriam ser tidos pelo professor como esperados e muito prováveis de que ocorressem, já que os alunos estão apenas no início do treinamento.

Em seguida, sem julgar ou criticar os alunos, Demidov sugere que o professor peça a eles que repitam a improvisação, mas agora seguindo algumas sugestões: que só digam o texto quando tiverem vontade de dizer, e que não tentem “preencher” as palavras com nada, que só deixem que elas saiam, “como elas quiserem” sair. Demidov, sempre se utilizando de aulas que, de acordo com ele, realmente aconteceram, nos conta um exemplo dessa etapa inicial do treinamento: “Espera um segundo, você está correndo – você ainda não queria falar; as palavras ainda estavam para amadurecer em você; não havia *desejo* de dizê-las, mas mesmo assim você se forçou a dizê-las do mesmo jeito.” (2016, p. 168).

E, sobre as palavras saírem “como elas quiserem”, o teatrólogo conta como, em um *étude* inicial no qual a atriz deveria responder ao seu parceiro de cena que o clima estava ótimo (sendo que, no caso, na realidade, estava frio e chovendo), ela estranhou a indicação de Demidov de que ela não deveria tentar imaginar que o clima estava ótimo

nem “ilustrar” com entonações para parecer que ela gostava do clima (sendo que a própria aluna teria dito que não gostava). Demidov relata:

É isso que eu pedi de você? Eu dei a você as *palavras*. E eu pedi só uma coisa de você: não interfira – viva como você sente vontade de viver. Por acaso eu disse: se force? Lembra do que você fez? Você olhou pela janela – uma chuva fria de outono... nuvens pesadas e gasosas; uma árvore sem folhas e molhada balançando no vento... Um sentimento sombrio, desagradável... Não interfira com você mesma: [ao outro aluno] assim como você está se sentindo: tremendo de frio, com essa careta muito desaprovadora que agora você tem em seu rosto, pergunte: "O que você acha desse clima?" (2016, p. 169).

E a aluna, “perplexa” – como descreve Demidov –, teria questionado se, então, mesmo o clima não estando ótimo de verdade, ela deveria dizer que ele está ótimo, ao que seu professor responderia:

Mas por que? Ninguém está te forçando a dizer que o tempo está ótimo. Foram dadas a você apenas as *palavras*, agora em relação a como elas querem ser faladas – isso não é da minha conta, e nem mesmo da sua conta –, elas vão vir sozinhas, como elas quiserem (2016, p. 169).

E é assim que Demidov recomenda o início do treinamento dos alunos-atores em direção ao que ele chama de “liberdade” na atuação. Depois, ao decorrer do treinamento, o professor iria inserindo outras sugestões, como a da “liberdade dos movimentos físicos automáticos” (essa a principal liberdade a ser treinada no início, segundo o teatrólogo (2016)). Apenas treinando essas duas “liberdades” por meio dos *études*, o ator estaria, de acordo com Demidov, treinando o próprio processo de vivência, por estar, durante os exercícios, *condicionando-se* retirar de seu caminho os “bloqueios” (medo, pressa, ansiedade, pressão...) que, como aponta o pesquisador, poderiam estar impedindo-o de fruir genuinamente o momento, como ele “sente vontade de viver” (2016).

Também é recomendado por Demidov que, nesse início, o professor – com raras exceções, como no caso do exemplo acima – busque inventar falas que estejam o máximo possível relacionadas concretamente com o mundo real, para que os atores, desde o início, habituem-se a reagir e lidar de forma concreta com a realidade que os cerca, e não “artificialmente”:

Para treinar alguém a perceber a verdade e a realidade, é necessário que não se deixe passar nenhuma ocasião de sugerir um texto que irá apontar para o que está ali de verdade. Se é fim de tarde e pela janela o sol poente pode ser

visto, você deve usar essa oportunidade para dar um texto no qual apareça esse sol poente. Tudo, começando pelos mais minúsculos detalhes, contanto que tenha alguma influência sobre nós pessoalmente (chuva, a lua, trovão, um dia ensolarado, um pôr-do-sol no fim da tarde, os detalhes da aparência e do figurino de um ator, seu estado físico, a apresentação à qual todo mundo foi ontem), e terminando com acontecimentos pessoais e sociais significantes – tudo deve ser utilizado (2016, p. 347).

O teatrólogo recomenda tal pedagogia porque, segundo ele, seria somente quando os atores comessem a aceitar os fatos concretos – reais – como, de fato, concretos, é que eles começariam, também, como consequência, a aceitar seus próprios impulsos genuínos, estes decorrentes, segundo o propositor da “passividade”, de sua própria percepção *concreta* da realidade:

Para nutrir essa autenticidade e concretude de percepção, você deve constantemente lembrar o ator de que ele não precisa inventar nada, mas sim de que ele precisa tomar a situação, o parceiro de cena, e todas as outras coisas apenas como elas são na vida real. Ele precisa tomar precisamente aquela sala e nenhuma outra diferente; essa com esse fogão, com esse guarda-louças, com essas rachaduras no teto. Aquela janela. Através dela, você consegue ver um jardim com bancos e árvores. Duas ou três das árvores secaram – aceite o que está diante de você na vida real (2016, p. 346).

Esse aparente “descaso” defendido por Demidov pelo imaginário (pela imaginação do ator) – e seu nítido foco na percepção da realidade física e não ficcional – é que seria o responsável, segundo ele escreve, justamente pela ocorrência do efeito oposto: a consequente maior imersão – e crença – do ator nas circunstâncias fictícias de seu personagem. Demidov explica:

Mais importante, a genuinidade da realidade e a atitude séria para com ela criam um estado psicológico no qual tudo conectado a ela é aceito como autêntico e como realmente existente – mesmo que não esteja ali, mas tenha sido apenas descrito em palavras e passado pela sua cabeça (2016, p. 349).

O não “tentar imaginar”, por parte do ator, fatos que não fossem, portanto, concretos, estaria vinculado também à proposta do teatrólogo de que o intérprete não deveria interferir com suas próprias manifestações involuntárias (“funções automáticas”), sendo esse “tentar imaginar” (ou “se forçar a imaginar”), assim, também uma “interferência”:

Alunos (assim como atores experientes) devem ser treinados *a não se envolverem* nas suas próprias manifestações. Fazendo isso, eles vão

desenvolver e cultivar um tipo específico de fantasia, intrínseca a eles como atores. *Esta fantasia particular instiga à ação e cria a vida no palco* (2016, p. 174).

Treinando, portanto, a não interferir com a ocorrência de suas próprias manifestações involuntárias, o ator também estaria, segundo Demidov, treinando a dar liberdade à manifestação de suas “primeiras reações” (seus “primeiros impulsos”), estes provenientes, agora, *também* de sua percepção de seu imaginário:

O começo da fé é a ingenuidade, enquanto que a base da ingenuidade é a primeira reação – aquela primeira reação que aparece imediatamente quando recebemos uma impressão. Ali, na primeira reação, fica a *fonte da imaginação criativa e da fé*. Portanto, nós devemos nos agarrar à primeira reação como uma possibilidade real e concreta de se desenvolver a imaginação, e, com ela, a ingenuidade e fé criativas em todas as circunstâncias de uma peça e de um papel (2016, p. 293).

Aos poucos, com o decorrer do treinamento, mais falas começariam a ser dadas aos alunos – não só duas –, e situações mais afastadas de sua realidade concreta – mais “fantasiosas” – poderiam, segundo Demidov (2016), começar a ser introduzidas. Uma saída gradual do círculo também ocorreria, com os atores, depois de um tempo, já realizando as cenas à frente dos colegas (num “palquinho”) e, se necessário, também com objetos de cena (como cadeiras, mesas, etc.). Como já teriam sido treinados a aceitar suas realidades como ela são (e não ficar “tentando imaginar”), ao serem introduzidos a falas mais distantes de suas vidas pessoais, os alunos teriam mais facilidade, de acordo com Demidov, também de se entregar a elas com a mesma confiança e genuidade que se entregavam às circunstâncias de falas que condiziam com seu mundo real. Para o teatrólogo (2016), no entanto, essa transição da percepção da realidade concreta para a percepção do imaginário aconteceria de maneira não racional e impositiva, e os atores se submeteriam *passivamente* às situações de seus personagens sem que, para isso, precisassem analisar fria e racionalmente suas circunstâncias e história de vida.

Falando em circunstâncias, elas, nos *études* iniciais, não deveriam, segundo Demidov (2016), ser pré-determinadas nem pelos atores nem pelo professor. Elas deveriam ser deixadas surgir “sozinhas” ao decorrer do *étude* e com suas repetições. O pesquisador chega a escrever que, nesse início, se os alunos relatam que sentiram as mesmas exatas circunstâncias em uma segunda passada de um *étude*, o *étude* deve ser visto como tendo falhado:

Nesse ponto, um *étude* que vai em uma direção antiga ou que tem as mesmas circunstâncias ou clima depois de uma repetição é considerado um fracasso e é rejeitado. É um sinal puro de que os atores não viveram. Já aconteceu alguma vez em nossas vidas de dizermos, fazermos ou sentirmos a mesma coisa duas vezes seguidas, um atrás da outra? (2016, p. 192).

Com o tempo, da mesma forma que as falas iriam aumentando de quantidade e complexidade, também as circunstâncias poderiam, aos poucos, ir sendo introduzidas anteriormente à improvisação (2016). Assim como, com a concretude dos fatos, os atores foram, desde o início, treinados a aceitá-los como reais e isso lhes permitiria, como foi visto, se entregar com a mesma intensidade a fatos imaginários, o mesmo se daria, segundo Demidov, em relação às circunstâncias de seus personagens, as quais seriam elas mesmas, no caso, fatos (mas imaginários). O ator, já acostumado a permitir que seu inconsciente criasse sozinho as circunstâncias não pré-determinadas de cada *étude*, ao receber circunstâncias já determinadas (que é, de acordo com Demidov, o que ocorrerá com mais frequência quando ele for interpretar um personagem em uma peça), ele não teria problemas em se entregar a elas como se fossem suas:

Exatamente – eu digo a eles – é assim que acontece: atuar "com circunstâncias" é tão fácil quanto nadar com uma boia. A boia (as circunstâncias) te segura e não te deixa afundar. Vocês percebem? E vocês estavam com medo de que não iriam dar conta das circunstâncias! (2016, p. 332).

E, logo em seguida, ele acrescenta:

Normalmente, quando você faz um *étude* "sem circunstâncias", sua imaginação criativa dá à luz todas as circunstâncias, maiores e menores. Agora, quando circunstâncias maiores são dadas a vocês, naturalmente fica mais fácil de criar as menores. Elas crescem sozinhas, como folhas em uma árvore viva (2016, p. 333).

A necessidade de, a partir de certo momento, se introduzir *études* com circunstâncias já predeterminadas para os atores se daria, segundo Demidov, pelo fato de que seriam essas circunstâncias que permitiriam ao ator (no ensaio de uma peça, por exemplo) desenvolver e fortalecer seu personagem. Seriam essas circunstâncias, também – e não ações ou sentimentos “marcados” –, que, para o teatrólogo, seriam as responsáveis por manter o ator nos trilhos da peça e da vida do personagem. A repetição de *études* com as mesmas circunstâncias, portanto, permitiria ao ator, a cada repetição –

segundo Demidov –, se aproximar cada vez mais dessas circunstâncias, tornando-as, assim, mais tangíveis à percepção do ator:

O *étude* [depois de repetido com as mesmas circunstâncias] normalmente acontece com maior clareza; ele captura o ator mais do que havia capturado antes. Falar sobre suas tramas os empolga; isso torna *mais tangíveis* tanto suas relações quanto seus interesses vitais... Suas circunstâncias se tornam *mais concretas*, e o caminho que eles seguiram antes, tão cuidadosamente, já foi pisado. Subsequentemente, tudo acontece sem esforço (2016, p. 334).

O pesquisador sugere também que esses exercícios devessem acompanhar o ator do início ao fim não só de seu treinamento, mas de sua carreira, e que os *études* em um círculo (os iniciais) deveriam ser, de tempos em tempos, retomados pelo professor, como uma constante “calibração” do aparato criativo dos atores. Ele escreve:

Nossos pequenos *études* num círculo não são só nossos primeiros exercícios – eles são nossas escalas. E assim como músicos e vocalistas não podem desconsiderar escalas e elementos técnicos elementares (assim que eles fazem isso, sua técnica e qualidade tonal enfraquecem), também irá um ator perder tudo se ele não continuar se aquecendo com essas “escalas”, esses primeiros exercícios que o ajudaram a entender a essência das coisas (2016, p. 393).

Os próprios ensaios de peças, por fim, aconteceriam, segundo Demidov, da mesma forma como um *étude* é realizado: "Quando nós trabalhamos em cenas ou em uma peça, tudo procede como em nosso trabalho nos *études*." (2016, p. 408). E, mais adiante, por fim, ele completa: “Sem entrar em especificidades [...], vale a pena dizer que as técnicas que você usa nos *études* são as mesmas que você tem que usar quando ensaiar uma peça com atores experientes.” (2016, p. 419).

...

Relembrar um momento relacionado à prática de *études* ao se trabalhar com a abordagem de Demidov beira um pleonasma, justamente por estes serem os exercícios base que o teatrólogo recomenda para o treinamento. Devo, do início das minhas experimentações práticas até hoje, ter realizado, no mínimo, uns 200 *études* como professor e diretor.

Vou, portanto, escolher um dos que mais me mercaram para esta breve reflexão, um que experimentei num dia de ensaio de “Casa de Bonecas”, em meados de 2018, na sala da casa de um dos atores.

Nesse dia, após uma longa conversa entre todos do grupo, fomos fazer algumas práticas. O assunto da conversa estava em como o método de Demidov parecia proporcionar o surgimento automático de uma “lógica interna” (os motivos pelo qual aquelas palavras estariam sendo ditas e os sentimentos e pensamentos adequados que as acompanhariam, segundo Stanislávski (2017)) para o texto falado pelos atores, sem que, para isso, se precisasse descobrir e se construir racionalmente essa lógica (como era a proposta de Stanislávski (2017)).

Para tanto, decidi, propositalmente, inventar um texto “sem sentido”, “sem lógica”, o qual, se fosse trabalho racionalmente, talvez exigisse um esforço imenso por parte dos atores para a construção de sua lógica interna. O texto, pelo que me recordo, se aproximava mais ou menos do que se segue:

- Oi.
- Oi.
- Você é uma barata?
- Não. Eu morro de medo das baratas.
- Sério? Eu sou uma barata.
- Nossa.

Lembro nitidamente da reação dos atores ao receberem essas palavras. Risadas aconteceram, olhos se arregalaram, e uma certa ansiedade curiosa – e um pouco incrédula – tomou conta de todos.

Prosseguimos, então, com o que já era costumeiro. Eles repetiram o texto algumas vezes, para memorizá-lo, depois pedi para que “esvaziassem a cabeça” e “jogassem o texto fora”. E que começassem quando quisessem.

Um silêncio prevaleceu inicialmente. Os dos atores olhando um para a cara do outro, às vezes um desviando o olhar. Novamente algumas risadinhas (como se estivessem pensando “Meu Deus, que situação é essa”). Após alguns segundos, a primeira fala foi dita. Depois a segunda. Ao longo de todo esse tempo, eu, de fora, dizia coisas como “Isso, se acham engraçado, achem engraçado, podem rir, não tem problema. Aceitem seus sentimentos”. Quando chegou na parte da “barata”, mais risadas. Por fim, o diálogo foi finalizado.

Fiz as também costumeiras perguntas após a improvisação: “Como o outro estava?”, “Qual era a relação de vocês, será?”, e prosseguimos para uma segunda improvisação. O texto foi novamente repetido, “jogado fora”, e começaram.

Desta vez, os atores estavam mais sérios. Nenhuma risada surgiu (apenas, uma ou duas vezes, leves sorrisos).

O diálogo encerrado, segui com as perguntas.

O ator que dizia que era uma barata – o mesmo ator que interpretava Krogstad –, desta vez, ao ser questionado sobre suas falas, afirmou que, durante a cena, a sensação que teve era a de que realmente acreditava no que dizia, que era uma barata. Perguntei por quê, tentando entender o motivo dessa crença. Após alguns segundos de reflexão, ele disse que talvez fosse um paciente em um hospital psiquiátrico, ou algo do tipo.

É nítida a diferença entre a primeira e a segunda improvisação. Normalmente – e isso é algo que reparei durante as práticas –, a primeira improvisação de um texto (principalmente se o texto aparenta possuir um teor mais cômico ou absurdo), a tendência é a de que os atores, num primeiro contato com ele em cena, reajam às suas palavras de forma mais “superficial”, agindo e falando seguindo seus primeiros impulsos do momento. Essa, talvez, possa ser a causa das risadas observadas.

Nas passadas seguintes, no entanto, até mesmo um texto que, à primeira vista, aparentava ter um tom mais cômico, acaba, na maioria das vezes, ganhando um tom mais sério. Durante as perguntas seguintes às improvisações, notamos que as sensações tidas pelos atores em cena acabam por aparentar uma certa maior complexidade de causas, causas estas ligadas, talvez (segundo Demidov (2016)), às circunstâncias que seu inconsciente criou a partir das palavras do texto, do parceiro cena, e dos demais estímulos que afetaram o ator durante sua atuação.

Acredito que essa “maior complexidade” talvez aconteça porque o ator, já não estando tendo um primeiro contato com um texto tido por ele como “engraçado” ou “absurdo”, não possui mais – pelo menos na quantidade inicial – os impulsos de “rir” ou “achar graça”. Estes dão lugar a outras manifestações, outros pensamentos e sentimentos, menos “superficiais”.

No caso descrito acima, a sensação que o ator da “barata” teve durante a segunda passada, como vimos, foi de que pudesse ser um paciente em um hospital psiquiátrico. Essa circunstância criada pelo seu inconsciente (e que levou o ator a ter a dada sensação), ela em si mesma já abrange várias outras circunstâncias que, provavelmente,

levaram o ator a sentir o que sentiu. O ambiente ao seu redor, por exemplo, pôde ser percebido como se fosse um hospital, e que estava numa sala.

Uma “lógica interna”, assim, que justifica o texto dado (mesmo este texto podendo aparentar ser, à primeira vista, um tanto quanto “sem sentido”), parece acontecer a partir das repetições e sugestões propostas por Demidov.

Para finalizar, acho que vale mencionar rapidamente outro caso, este acontecido recentemente comigo, quando participei, como ator, de um *étude*. No texto que me foi dado, eu dizia que era o “presidente do Brasil”. Na segunda vez que improvisamos, a sensação que tive era a de que realmente eu acreditava ser presidente, mas, assim como a sensação do ator “da barata”, também senti como se eu acreditasse não porque eu realmente fosse o presidente do Brasil, mas porque, na cena, eu tivesse algum distúrbio psiquiátrico. Algumas pessoas estavam assistindo como público, e disseram, após a minha fala, que também tiveram essa sensação, de que eu era alguém “louco”.

1.7 O papel do “suporte”

A técnica do “suporte” é apresentada por Demidov (2016) como sendo fundamental para o cultivar tido por ele como saudável do ator para a vivência. Essa técnica, segundo ele, permitiria acelerar o processo de aprendizado dos alunos em muitas vezes, e possibilitaria ao ator, já nos primeiros exercícios, obter uma noção prática do que significaria vivenciar em cena. O pesquisador escreve:

O "suporte" desempenha um papel tremendo no trabalho de treinamento do ator. Ele o acelera muitas vezes. Com a ajuda dessa técnica, já no final da primeira lição os alunos recebem *experiência prática* pessoal do que significa não interferir com eles mesmos e viver no palco. Além disso, eles experimentam o quão fácil, descomplicado e agradável isso é... Eles já sentem que, se as coisas continuarem assim, tarefas muito difíceis serão realizadas sozinhas... O trabalho deles é solidificar essa técnica. O trabalho deles é treinar... (2016, p. 232).

O “suporte”, como visto no item anterior sobre os *études*, teria começado a ser praticado por Demidov aos poucos, de forma, segundo ele, intuitiva e despreocupada (2016). Percebendo, no entanto, que essas sutis intervenções sobre o comportamento dos atores *enquanto* eles estão em cena parecia levar a resultados interessantes, ele conta que, pouco a pouco, teria ido intensificando o uso e a importância dada a essa prática, transformando-a, assim, em um dos principais dispositivos para uma pedagogia

tida por ele como funcional e “simples” para o objetivo buscado – ensinar os atores a vivenciar seus personagens em cena:

É mais do que sensibilidade. No final de uma aula, eu me lembrava que tinha usado, inconscientemente, uma variedade de diferentes táticas de "suporte" [durante os *études*]: às vezes eu falava em um sussurro baixo quase inaudível, depois em voz alta, como o estalo de um chicote: "Correto! Isto está correto!..." Quando sentia que um aluno não tinha forças para dar um salto difícil e perigoso, eu gritava – e a força era encontrada... (2016, p. 232).

O professor (ou diretor), para Demidov, não deveria, no entanto, ao se utilizar do “suporte”, exigir coisas dos alunos que eles ainda não seriam capazes de fazer, ou que os “amedrontasse” e criasse neles uma tensão e pressão desnecessárias (2016). O “suporte”, segundo o teatrólogo, deveria focar em incentivar os atores, em reafirmar suas qualidades, e não em apontar seus possíveis erros ou incompetências. Ele recomenda:

Se alguns poucos erros aparecerem no meio do que é, majoritariamente, bom e apropriado – deixe-os. Não os note! Só preste atenção no que foi bom, no que foi correto – agarre-se a isso. Se a direção geral está correta, então os erros irão gradualmente desaparecer (2016, p. 390).

Assim, o teatrólogo sugere que, principalmente no início do treinamento, o professor procure não apontar aos alunos seus erros de forma excessiva. Erros menores, segundo ele, poderiam ser automaticamente corrigidos se o professor reafirmasse o ator no caminho tido por ele como correto. Por exemplo: ao invés de criticar e apontar ao aluno que ele está fingindo e que está racionalizando demais, seria recomendado por Demidov que o professor, nesses casos, buscasse incentivar o aluno a se permitir pelo menos o mínimo de liberdade e que, quando isso ocorresse, ele reafirmasse essa aparente pequena conquista, ao invés de focar em outros erros que o intérprete poderia estar, talvez, cometendo. Ele conta:

“Você [o ator] não pode interferir – deixe que aconteça *por conta própria*, deixe acontecer como está acontecendo.” Mas o ator não consegue deixar de interferir – ele está acostumado a fazer isso. Bem, deixe-o: “Vá em frente, interfira, se dirija, mas se dirija para ser bem livre e passivo. *Interfira e se direcione em direção ao não interferir.*” (2016, p. 632).

Portando, ao sugerir que o professor busque reafirmar ao ator seus pontos positivos e incentivá-lo (ao invés de criticá-lo), esse processo levaria, gradualmente,

segundo Demidov, ao ganho do ator de uma crescente autoconfiança no que faz (uma perda do medo de fazer as coisas), autoconfiança essa que, conseqüentemente, levaria-o a ficar mais tranquilo e *passivo* às circunstâncias e estímulos sob os quais estaria imaginariamente inserido: “Como resultado, a ansiedade e o nervosismo desaparecem e dão lugar à calma, perseverança e a liberdade de fantasia.” (2016, p. 691). Demidov compara esse estado de calma e tranquilidade àquele que vivenciamos quando estamos acordando:

De manhã, quando você acabou de acordar, você deveria se utilizar do estado no qual você se encontra. Esse estado é muito apropriado porque seu corpo ainda está dormindo: em essência, eu ainda não acordei totalmente, eu só *vim a mim*, eu acabei de *reganhar consciência*. Esse é o estado que você deve tentar capturar. Diga alguma parte do seu papel, algum monólogo, em um sussurro ou até mesmo sem fazer som (2016, p. 692).

A “calma criativa” – como chama o teatrólogo – seria essencial para que o ator fosse capaz de se entregar inteiramente à vida de seu personagem, e proporcionaria-lhe uma espécie de “transparência” que não seria possível caso o ator estivesse excessivamente tenso e nervoso – ou se, em cena, racionalmente medisse todos os seus movimentos:

A calma criativa é um estado no qual os pensamentos não são distraídos por influências externas... Nós devemos ser capazes de preservar o maior nível possível de calma criativa, o qual está presente quando você está em casa, sozinho, e sua experiência criativa nasceu... (2016, p. 310).

E, um pouco mais adiante, o pesquisador completa: “Esta nova qualidade se baseia no fato de que esse estado de calma especial – calma criativa completa e verdadeira – o leva a tangivelmente se tornar o personagem.” (2016, p. 310). Grandes atores, portanto – como Pavel Stepanovich Mochalov (1800–1848), referenciado diversas vezes por Demidov como um exemplo de ator que vivenciava genuinamente em cena seus personagens –, possuiriam, Demidov escreve, essa calma como uma característica visível. Eles atuam, segundo o pesquisador, de forma extremamente tranquila, e quando, por algum motivo, tentam buscar conscientemente uma certa agitação interior de forma impositiva sobre eles mesmos (“tenho que me agitar”), essa visível transparência se perde:

Já em relação a Mochalov – nada preciso ser dito: ele se baseava totalmente em *flashes* criativos e em inspiração. Sem esse *flash*, ele não conseguia atuar. Sem isso, ele se sentia como estando fora de seu elemento, ele ficava louco, ele tentava se empolgar, ele se tensionava, gritava, se agitava, e... mesmo assim, nada acontecia (2016, p. 642).

O “suporte”, então, seria uma forma de, passo a passo e sempre de forma não impositiva, cultivar no ator essa mesma tranquilidade e transparência, as quais, se adequadamente cultivadas durante o treinamento, já permitiriam ao ator, segundo Demidov, superar grande parte de seus bloqueios e impedimentos criativos: “Todas essas recomendações para ‘não correr’, para ‘não forçar’ são todas conselhos que dizem para a pessoa não interferir com a sua liberdade e calma criativas, ou seja, com o ‘deixar acontecer’.” (2016, p. 279)

Essa técnica também poderia – e deveria – ser usada, de acordo com o teatrólogo, durante a montagem de uma peça teatral. Ali, segundo ele, todos os dispositivos que um professor usaria para cultivar nos atores um estado criativo são, o diretor também poderia recorrer a eles ao encenar sua peça. Demidov escreve que

[...] na prática, nos ensaios com os atores (independentemente de seu nível de habilidade), *você tem que combater as mesmas dificuldades e erros*. Eles correm, eles não percebem, eles não fazem o que eles “querem”, eles não “deixam acontecer”, eles se esporeiam, eles forçam vários sentimentos neles mesmos, etc. Em uma palavra – erros de um novato! (2016, p. 395).

Atores veteranos e experientes, Demidov afirma, precisariam se submeter aos mesmos tipos de exercícios pelos quais atores iniciantes passavam. Não era incomum, ele conta, que, no Teatro de Arte de Moscou, certos atores tidos como “veteranos” se recusassem a essa “afinação” de seus instrumentos (de seu corpo e mente):

Com atores profissionais você na maioria das vezes se encontra tendo que praticar os primeiríssimos passos: aqueles mesmos passos que você dá com os alunos iniciantes. Essa era a única coisa que Stanislávski praticava com todos esses Moskovins e Kachalovs [ambos atores do Teatro de Arte] [...] É interessante que, quanto mais o ator já tenha atuado, e quanto mais experiente ele tenha se tornado, mais ele comete esses erros primitivos de escola. Ele está tão acostumado a cometê-los que ele nem os nota. Ele até mesmo se ofende quando eles são apontados para ele – “O que eu sou, um aluno de escola?! Eu sou um ator!” Ou ele fica surpreso: “Impossível! Eu realmente cometo esses erros?” (2016, p. 528).

Da mesma forma, assim, que, durante um *étude*, o professor, caso achasse necessário, era sugerido que intervisse na improvisação com o “suporte” adequado

(“Isso... Isso... Sem pressa...”), na direção de uma peça, o diretor poderia, de acordo com Demidov (2016), se utilizar desse mesmo dispositivo. Por exemplo: uma atriz, ao interpretar Nora (a protagonista da peça “Casa de Bonecas”), na cena final do texto (na qual, como já foi mencionado, a personagem discute intensamente com seu marido), a atriz, em um ensaio, poderia, justamente pela intensidade da cena em questão, começar a ficar ansiosa ou cobrar demais de si mesma; como consequência, ela poderia acabar correndo com seu texto e forçar seus sentimentos. Nesses momentos, então, seria recomendado que o diretor, percebendo o aumento de ansiedade na atriz, procurasse, por meio do “suporte”, tranquilizá-la e guiá-la, interferindo sensivelmente com palavras como “Isso... Sem pressa... Está indo muito bem... Isso...”.²⁸

O próprio Demidov (2016) também dá um exemplo da utilização do “suporte” em um processo de direção, retirado de sua própria montagem, de 1946, da peça de Henrik Ibsen. Ele nos conta como, em um certo ensaio, o ator do personagem Krogstad, contracenando com a atriz de Nora, teria sentido vontade de se levantar do banco sobre o qual está sentado, mas, racionalmente, inibiu-se, continuando sentado. Demidov, então, teria reassegurado ao ator que este se entregasse a essa sua vontade, e que fazer isso não iria atrapalhar a cena. Ele conta:

[...] ele quer se levantar, mas isso não está incluído na sua “tarefa”, então ele forçadamente continua sentado. O professor, desejando livrá-lo de restrições prejudiciais e, fazendo isso, abrir o caminho para sua tarefa principal, diz: você queria se levantar, não queria? – então por que você não fez isso? Por que você lutou consigo mesmo? Você tem que derrotar Nora, e, ao invés disso, você está lutando com você mesmo. Por que você não poderia continuar falando com ela de pé? Se é isso que você queria fazer – não interfira com você, faça o que você quiser (2016, p. 157).

Outro momento relatado é quando o mesmo ator, na mesma cena, pega um álbum de fotos e começa a folheá-lo. Demidov, ao ter anteriormente reassegurado ao ator sua confiança em seus “impulsos” reais do momento, conta que ele, agora, já não parecia mais tentar se conter, e estaria dando cada vez mais liberdade a seus movimentos e ações:

Em um certo ponto, Krogstad, enquanto falava de sua decadência, de sua situação desastrosa, de seus filhos sem mãe, pega da mesa um álbum com os

²⁸ Não estou citando, aqui, algo que de fato tenha ocorrido na minha direção de “Casa de Bonecas”. A atriz que interpretava Nora, em minha montagem, não apresentou essas dificuldades (de se desesperar e correr com texto), e pareceu entender de imediato na prática as indicações (sugeridas por Demidov) que eu havia dado a ela e que eu reforçava com meu “suporte”.

locais da Itália... Ele pega sem nem notar... Automaticamente ele vira as páginas, não vendo as maravilhas que Cristina [a amiga de Nora] e Nora acabaram de admirar... E mesmo assim, isso não distrai a plateia nem um pouco; pelo contrário, seus movimentos sem sentido e nervosos informam-na de sua agitação, e do preço alto que ele está pagando por essas confissões forçadas... O processo criativo do ator começou; seus primeiros sinais são aparentes. Nós entendemos que esses não são os sinais da agitação pessoal do ator, mas são aqueles de Krogstad. Atreva-se a interrompê-los e você interromperia todo o processo de transportar as circunstâncias do papel para o ator. Permita que isso aconteça – e o ator vai se tornar Krogstad cada vez mais e começar a viver sua vida. O ator, encorajado pelo seu sucesso, torna-se cada vez menos propenso a proibir seu engajamento no que ele “sente vontade” de fazer... Aparentemente, não há nada de mal ou perigoso nisso (2016, p. 157).

E ele conclui, ressaltando novamente as descobertas de sua própria pesquisa relacionada ao trabalho com os atores e sua relação com o “sistema” de Stanislávski:

Nesse ponto do trabalho, uma atitude mais cuidadosa e séria em direção a esse aparentemente insignificante “eu sinto vontade de” surgiu. Passo a passo, eu comecei a cultivá-lo nos meus alunos, assim como nos atores profissionais com os quais eu trabalhava. O trabalho de cultivar atores conduzido ao decorrer de muitos anos eventualmente levou o autor a diretivas e métodos que eram bem diferentes daqueles que ele praticava antes. Hoje, uns 30 e poucos anos depois da origem dos meus pensamentos iniciais, duas coisas se tornaram óbvias. Em primeiro lugar, o novo não surgiu de repente, mas sim brotou pouco a pouco, ao longo de vários anos. Em segundo lugar, esse novo nasceu nas profundezas do “sistema de Stanislávski” como uma consequência natural e inevitável da minha busca e observação pedagógica contínua (2016, p. 157-158).

...

O “suporte”. Não é pequeno o número de pessoas – principalmente professores que nunca tiveram contato prático com as propostas de Demidov – que me disseram estranhar enormemente essa ferramenta pedagógica, tão importante para o teatrólogo russo.

Percebo que, no meio pedagógico – assim como no campo da direção – teatral, o mais comum é que primeiro se ocorra uma cena – seja durante um treinamento ou durante o ensaio de uma peça – para que só depois o professor/diretor passe seu *feedback* aos atores. Em seguida, repetem a cena.

Essa forma de trabalho é compreensível, não por uma lógica externa – é o modo, talvez, mais comum de troca entre o professor/diretor e o ator durante o trabalho cênico –, mas também por uma aparente lógica interna. Explico: deixar os atores “se virarem” como podem em cena, sem interferir no andamento da mesma com indicações e

sugestões, parece algo de extrema razoabilidade. Afinal, deixar os atores aprenderem com a própria prática, encontrando novos modos de lidar com imprevistos e situações de tensão, é um método pedagógico muito comum, que aparenta gerar resultados um tanto positivos.

No período em que experimentava exclusivamente com as propostas de Stanislávski – do início de 2015 até o fim de 2017 –, era dessa exata forma que eu trabalhava com os atores.

Em um ensaio específico de “Casa de Bonecas”, por exemplo, no qual nosso foco estava sobre a última cena da peça (na qual Nora e Torvald tem uma intensa discussão, culminando no abandono por parte de Nora de seu marido e filhos), era sempre após as passagens da cena que eu, como diretor, dava os retornos que acreditava apropriados para o momento. “Qual é mesmo sua tarefa?”, eu perguntava ao ator de Torvald. “E o que você faria exatamente para tentar alcançar isso que você quer? Seja sempre você mesmo.” Passávamos novamente a cena, e, novamente, eu dava os retornos os quais achava que eram necessários.

Nem me lembro quantas vezes passamos e repassamos essa cena. Eu sempre acabava por repetir os mesmos apontamentos porque, aparentemente, era como se os atores “esquecessem” de tudo que havíamos feito nos ensaios passados, e eu tivesse que lembrá-los novamente de suas “tarefas”, “ações”, de suas “imagens mentais”, e assim por diante. No entanto, eu nunca parecia conseguir alcançar o objetivo que eu tanto buscava, que era o de realmente acreditar na cena a que eu estava assistindo, ver pessoas reais agindo à minha frente, e não atores representando ser outras pessoas.

Hoje, olhando para trás, vejo que o motivo dessa extrema dificuldade (que me gerava uma sensação forte de impotência) de tentar atingir o que eu buscava não era de forma alguma uma inadimplência por parte do elenco, mas sim, talvez, da própria forma como eu, o diretor, conduzia o trabalho com os atores.

Esse encontro específico ocorreu em meados do segundo semestre de 2017. Neste ponto, já havíamos passado essa última cena no mínimo umas 10 vezes. Em janeiro de 2018 foi quando propus ao grupo que começássemos a experimentar com a abordagem de Demidov. Lembro exatamente do dia em que passamos pela primeira vez a última cena da peça com as novas propostas e indicações do propositor do “suporte” (foi no terceiro encontro focado nas novas experimentações). Para mim, que assistia, foi como – essa foi realmente a sensação que tive no momento – se um milagre tivesse acontecido. A cena, na sua, quem sabe, décima quarta passada, finalmente atingiu a

qualidade de vivência por parte dos atores que eu tanto buscava – e isso na primeira vez em que passamos essa cena com a nova abordagem!

Recordo-me desse momento com um tom nostálgico, porque para mim, como pesquisador teórico e, mais do que tudo, prático das abordagens tanto de Stanislávski quanto de Demidov, finalmente conseguir chegar onde sempre quis – e nunca havia conseguido – com relação às atuações foi uma conquista gigantesca. No dia, fiquei sem palavras para descrever aos atores minha sensação, tanto sobre mim mesmo (minha reação ao que via), quanto sobre a cena em si.

Mencionei que este havia sido o terceiro encontro no qual experimentávamos com as práticas de Demidov. Estávamos passando um ato da peça por dia, e a peça tem três atos. Em janeiro de 2018 (o momento desses encontros), eu não havia terminado de ler completamente nem um dos cinco livros de Demidov. No entanto, já havia registrado muito do que o autor sugeria e descrevia da prática e importância do “suporte” *durante* o andamento das cenas, e foi nisso que foquei meus esforços nesses primeiros encontros.

Fiquei surpreso como que, só de eu me utilizar dessas pequenas e pontuais indicações sugeridas por Demidov (“Isso... muito bom...”, “Quer levantar, levanta...”), todas as cenas da peça (não só a última) pareceram adentrar numa espécie de “vácuo espaço-temporal”, separado do “meu mundo”, comigo acompanhando e intervindo de fora. Foi a primeira vez que realmente entendi a significância – e os claros resultados – das propostas de Demidov em relação ao que ele chama de “liberdade” e “não racionalização” por parte dos atores. Com uma interferência constante de minha parte, como diretor, sempre de forma leve e sempre em momentos muito pontuais – quando eu percebia que os atores estavam começando a racionalizar demais, ou quando estavam ficando, por algum motivo, tensos e ansiosos – eu os acalmava com simples sugestões de apoio, de *suporte*, e parecia restaurar neles – pelo menos, nesse início, momentaneamente – a confiança e tranquilidade necessárias para sua fruição do momento presente e para sua imersão nas circunstâncias dos personagens que interpretavam.

1.8 O texto decorado, as circunstâncias e a passividade

O leitor pode se perguntar: mas como – se em tudo que Demidov escreve ele propõe que o ator não pré-programe o que ele irá fazer quando estiver em cena (as ações

que irá fazer, seus movimentos, as intenções...) – como funcionaria, então, a questão do texto decorado pelos atores? Afinal, se o texto está decorado (o que, no caso, é uma exigência de Demidov (2016)), ele já não estaria, assim, pré-programado? E como é possível, com um texto pré-programado, “deixá-lo acontecer” da forma que Demidov propõe?

Demidov, ao longo de seus escritos, irá sugerir ao ator diversas dicas de como evitar que o texto saia de forma “decorada” – representada –, dito sempre da mesma maneira, e guiará o leitor para que o possibilite a um trabalho sobre o texto que o leve a ser dito sempre como se fosse a primeira vez (2016). A questão do “como se fosse a primeira vez”, no caso, é uma característica, segundo Demidov, da própria atuação vivenciada, que se diferencia da atuação representada justamente pelo fato de que, como vimos, ela acontece no momento presente e não é uma reprodução de algo que já foi combinado antes e que só está sendo apresentado. Ele escreve:

Faça como se fosse a primeira vez. Afinal, nós sempre temos que atuar como que “pela primeira vez”. Não importa quantos ensaios foram conduzidos antes, Chatsky, tendo passado três anos no exterior, ainda volta para Moscou pela primeira vez... da mesma forma que Hamlet ouve sobre o fantasma de seu pai pela primeira vez, e assim vai (2016, p. 339).

Em relação às ações do ator no palco e o como ele realizaria essas ações, o “como se fosse a primeira vez” nos parece, de acordo com as indicações de Demidov (2016), acontecer automaticamente, já que os atores, em sua abordagem, não “marcariam” todas as suas ações antes da apresentação, e se entregariam, quando estivessem em cena, a seus movimentos involuntários e a seus sentimentos e pensamentos. Mas, no caso do texto, ele já é sabido de antemão pelo elenco, suas palavras *exatas*. Como resolver essa contradição?

O primeiro passo pesquisado e sugerido por Demidov para se evitar a fala de um texto de forma mecânica seria que o ator, antes de entrar em cena, “esquecesse” o texto, “jogasse-o fora”. O pesquisador descreve como isso deveria ser feito em um *étude*:

Uma dica: tendo repetido as falas mais uma vez, jogue tudo para fora de sua cabeça, esqueça as falas, como se você não tivesse recebido nenhuma. Ela [a atriz] repete as falas e realiza as minhas instruções: tenta *esquecer* e jogar o texto para fora de sua cabeça (2016, p. 324).

A noção dos “primeiros impulsos”, aqui, talvez seja de grande importância. Analisemos de forma mais minuciosa: se o ator, antes de entrar em cena, fica passando

e repassando o texto em sua mente – por medo de esquecê-lo, ou para tentar encontrar uma nova forma de dizê-lo –, ao entrar em cena e chegar sua vez de falar, as palavras que irá dizer não seriam mais, pela perspectiva de Demidov (2016), um “primeiro impulso” ao qual ele se entregaria. Como, para Demidov, “[...] o primeiro impulso é sempre o melhor e o mais conveniente.” (2016, p. 207), se o ator já entra em cena com o texto em mente ou ainda já sabendo exatamente a forma como irá fala-lo, este texto, segundo o teatrólogo, viria ao ator não como um “primeiro impulso” do momento, e sim como uma *representação*: o ator estaria “apresentando” a ideia de como, para ele, o texto deveria ser dito nessa hora do espetáculo. Ele escreve:

[...] tudo se torna *mecanizado*. A vida psicológica do personagem é interrompida. Ela é substituída por uma declamação esperta e rápida do texto, por mímica externa, e pela *representação* da vida, crua e periférica (2016, p. 311).

Agora, se, antes de entrar em cena, o ator “jogasse o texto fora” e, com isso, evitasse um pensamento excessivo sobre ele, as palavras, segundo Demidov, viriam sozinhas no momento oportuno, e, como sua maneira de dizer não seria programada, ela viria na forma de um “primeiro impulso” renovado, mesmo que o ator já houvesse apresentado a mesma cena dezenas ou até centenas de vezes. O pesquisador, sobre como esse processo ocorreria, nos escreve em detalhes, dando o exemplo de um *étude*:

É assim que isso é feito: você ouviu o texto, tentando se lembrar dele... Se alguma imagem apareceu, que assim seja. O *étude* pode ir de um jeito ou de outro – eu não teria como dizer. Agora vamos repetir o texto em voz alta. Nós não vamos atuá-lo, mas apenas repetir – para *mim* e não para o parceiro de cena. Simplesmente para verificar se me lembro dele ou não. Então, repetimos o texto. Eu me lembro dele. E agora – por um momento tiro tudo da minha cabeça, do meu coração, o mais longe possível... Como se, por um instante, eu me desligasse, saísse da vida e depois... Eu me abro a experiências e impressões (2016, p. 195-196).

E, sobre a conseqüente “vinda” das palavras do texto já durante a cena:

A primeira aparição delas é vaga e indistinta; elas não sentam na ponta da sua língua; elas nem sequer ocupam seus pensamentos. No entanto, por alguma razão, sua imaginação organiza a partir do seu ambiente – pessoas e objetos – um conjunto muito particular de circunstâncias. Essas circunstâncias, em um minuto ou menos, tornarão todas essas palavras bastante úteis (2016, p. 196-197).

E, ainda, mais adiante:

O processo que está acontecendo dentro de você é sério e titânico – dê a ele tempo para seguir seu caminho nas profundezas do seu interior. No tempo certo os pensamentos vão aparecer e as palavras vão fluir – só leve o seu tempo e não inferira – acredite em você. O que você está esperando? Alucinações? Elas não vão vir – graças a Deus, você não é louca (2016, p. 202).

Além do “esquecer” do texto, Demidov também sugere que o ator “esvazie sua cabeça”: que, por um momento – um segundo –, ele “não pense em nada”, e que, logo depois, deixe vir “o que quiser vir” (2016). Esse “vazio” momentâneo, segundo Demidov, seria preenchido imediatamente por pensamentos e sentimentos que seu inconsciente irá lhe proporcionar (a partir de seu estado interior e de seu ambiente externo), e seria esse material interno e psicológico o responsável, segundo ele, por dar início ao fluxo de vida do ator sob as circunstâncias de seu personagem, e o ator deveria se entregar a esse fluxo – dar liberdade para que ele acontecesse – de forma completa e genuína. O pesquisador relata, no papel de um ator, esse processo:

Eu repito o texto, para melhor memorizá-lo. Eu tento percebê-lo o mais indiferentemente possível; tento não "atuar" antes do tempo. Pronto. Eu acho que entendi. Agora eu me desligo por um segundo; me esvazio, como se estivesse rompendo com todas as minhas impressões e... me abro de novo para percebê-las – é como acordar. A primeira coisa que aparece... ah! o lugar onde a luz do sol está batendo. Por que ela está dançando assim? Deve ser um reflexo de um buraco no quintal... Ao mesmo tempo, detecto um fluxo paralelo de uma vida diferente: estou cheio de alguma inquietação interna – há algo que preciso do meu parceiro de cena... como se eu devesse contar alguma coisa para ele, mas o quê? A luz do sol está dançando de novo... De qual janela ela vem? Ah aqui! Parece agradável lá fora; o sol iluminou esta árvore de outono amarelada... Uma imagem repentina aparece: uma avenida, um banco, um jovem casal nele... Eu me viro para o meu parceiro de cena – ele está ocupado estudando os seus sapatos. Olhe só este puritano! “Ontem eu vi você no Boulevard Tverskoy... com uma garota.” [essa é sua fala]. Ele parece um pouco envergonhado. “Ela é sua parente?” [...] (2016, p. 192).

Todo esse processo aconteceria porque, de acordo com Demidov, o ator, antes de “esvaziar a cabeça”, já sabe que, dentro de instantes, entrará em cena como seu personagem. Isso causaria, imediatamente após o “esvaziamento”, uma espécie de *deslocamento* de sua consciência, deslocamento este que proporcionaria a “duplicação de consciência” apresentada por Demidov, a qual seria essencial, como já vimos, para a possibilidade de vivência. Em suas palavras:

Antes do início desses exercícios, no entanto, nós subconscientemente dizemos a nós mesmos: "Minha vida está para fluir sozinha, e eu não vou interferir". Fazendo isso, nós criamos um *deslocamento*. Do nosso estado usual e mundano nós transitamos para um outro no qual a pessoa não só se dá liberdade, mas além disso, a sua consciência duplica. Ela vive, age, e ao mesmo tempo algo nela supervisiona essas ações, pensamentos e sentimentos. Ela os monitora e, até certo ponto, pode até influenciar seu curso. Em outras palavras, sob o disfarce de estar exercitando sua liberdade de "fazer o que você quiser", ela treina a essência do nosso processo criativo – a *dualidade criativa da consciência* (2016, p. 296).

A imersão do ator nas circunstâncias de seu personagem após realizar as etapas do “esquecer o texto” e “esvaziar a cabeça”, entretanto, só aconteceria de forma tangível o suficiente, segundo Demidov (2016), se o ator repetisse a cena vezes o suficiente durante os ensaios, para que, como consequência, as circunstâncias do personagem fossem se tornando cada vez mais familiares ao ator. Ele só conseguiria imergir totalmente nas circunstâncias de seu papel, portanto, se ele já houvesse tido um contato anterior com essas circunstâncias durante as repetições da cena. Os ensaios, no caso, na abordagem de Demidov, serviriam justamente para aproximar cada vez mais os atores das circunstâncias sob as quais eles deveriam vivenciar, e, com as repetições, essa aproximação tenderia, segundo o teatrólogo, a ficar cada vez mais forte e as circunstâncias cada vez mais concretas. Demidov escreve:

As circunstâncias, como vocês veem, [depois de repetido o *étude* com as mesmas circunstâncias] não mudaram – elas ficaram mais claras. A *nuance delas* ficou diferente. Notem como isso levou a uma mudança completa na interpretação do *étude*. Isso mostra a importância da *precisão e da concretude das circunstâncias* quando se trabalha em uma peça. O menor desvio nas nuances, e tudo fica bagunçado. (2016, p. 336).

Essas circunstâncias, no entanto, não seriam, como proposto por Demidov (2016), analisadas e estudadas de forma fria e racional pelos atores – com longas leituras de mesa e discussões teóricas sobre a vida dos personagens –, mas sempre partindo da experiência prática das repetições das cenas pelos atores. Com as repetições, se o ator seguisse criteriosamente os princípios da “liberdade” postos pelo teatrólogo russo e não tentasse simplesmente repetir o que ele fez na passagem anterior, a tangibilidade das circunstâncias, de acordo com Demidov, só tenderia, com as repetições, a aumentar, e o peso delas sobre os atores iria colocá-los cada vez mais profundamente sob as situações de seus personagens. Caso contrário, se o objetivo durante as repetições seja o de

[...] fixar os mais minúsculos movimentos e manifestações físicas, o ator executa um procedimento assassino com o tronco e as raízes do seu papel – ele forçadamente fixa e pinta de verde as folhas fracas e amarelas, assim matando o que é o mais importante: o tronco, as raízes e os galhos. O ator cegamente repete os mesmos detalhes em toda apresentação – as “folhas” estão no lugar, mas não há vida – não há “eu”, e não tem como haver um. Ele não cresceu (2016, p. 285).

Até porque, para Demidov, “Se o ator está *vivendo* no palco, o segundo *étude* não pode se tornar uma *repetição do primeiro*. Além disso, a sua própria inabilidade de repetir exatamente o *étude* indica que o ator está *vivendo*.” (2016, p. 340).

Com cada releitura do texto, circunstâncias que talvez tivessem passado despercebidas seriam, de acordo com o teatrólogo, evidenciadas, e, caso o ator não agisse em cena sob determinadas circunstâncias tidas pelo diretor como fundamentais, este poderia lembrá-las ao ator enquanto a cena acontecesse:

Vai chegar o dia no qual os alunos vão dominar a arte de *viver no palco criativamente – livre e espontaneamente – na frente de qualquer público*. Além disso, eles vão chegar ao ponto no qual serão incapazes de viver de qualquer outra forma. Nessa hora, vai ser bem fácil *guiá-los para qualquer papel, cuidadosamente soprando para eles certos pensamentos sobre as circunstâncias da peça* (2016, p. 244).

A manutenção do “eu” do próprio ator nesse processo de imersão sob as circunstâncias do personagem é precisamente o que possibilitaria, segundo Demidov, uma vivência genuína daquele e a conseqüente *transformação* do como ele percebe o ambiente ao seu redor. O pesquisador escreve:

Assim, dando ao ator circunstância atrás de circunstância sem destruir sua consciência do seu próprio “eu”, você transforma a visão do ator de tudo ao seu redor; ele facilmente se afasta do seu personagem habitual e se torna outro. E ele faz isso sem perder ele mesmo (2016, p. 372).

A proposição das circunstâncias aos atores por parte do diretor, no caso, se opunha, para Demidov, à *imposição* do diretor sobre o comportamento dos atores. Como já vimos, ele afirma: “Você não pode proibir nada – você tem que adicionar circunstâncias. Não: ‘Não, não cutuque o nariz!’ – Mas: ‘Você é um príncipe!’ – e a vontade vai embora sozinha.” (2016, p. 409).

O teatrólogo, no entanto – talvez já esperando algumas críticas relacionadas à ideia de que, sob sua abordagem, o ator continuaria então sempre sendo “sempre ele

mesmo” no palco –, alerta seu leitor de que a necessidade da constante presença do “eu” do ator para que sua atuação fosse viva não implicaria, de forma alguma – segundo ele –, que o ator, em cena, não se “transformasse” no personagem. Ele explica:

É essencialmente impossível obedecer a exigência – “atue como você mesmo”. É impossível “atuar como você mesmo”, ser só você mesmo no palco. O ator pode *começar* aplicando as circunstâncias nele mesmo, enquanto ele ainda é ele mesmo. Nesse caso, as circunstâncias se tornam intimamente próximas do ator, e, portanto, mais tangíveis. Elas apanham o ator e o carregam para dentro da vida do papel. A criatividade começa – o ator entra no reino do imaginário (2016, p. 369).

Demidov também dá um exemplo concreto – retirado, como sempre, de acordo com ele, de uma de suas aulas:

Então, de acordo com as nossas observações, nós temos isso: a Sonia [uma aluna] consegue interpretar ela mesma, Sonia Zvyagina, mas só com as circunstâncias que ela tem na vida real. Assim que elas mudam só um pouquinho, ela não consegue mais interpretar ela mesma. Para viver nas novas circunstâncias, algo nela tem que mudar (2016, p. 368).

Vai ficando claro, com essa reflexão sobre a importância das circunstâncias dos personagens, que a “liberdade” que Demidov propõe não seria uma liberdade anárquica e sem limites, mas sim uma liberdade *sob* as circunstâncias do personagem. Ou seja: se o ator deve, por exemplo, vivenciar sob as circunstâncias de uma reunião importantíssima que definirá a vida de seu personagem, ele *não teria* liberdade de mudar essas circunstâncias:

Resumindo, os atores têm total liberdade de ação nas circunstâncias oferecidas pelo autor (no nosso caso – pelo professor); no entanto, *eles não têm liberdade para reestruturar essas mesmas circunstâncias, de acordo com o seu gosto* (2016, p. 180).

O papel da concretude das circunstâncias para com os atores, portanto, se mostra fundamental para Demidov, o qual afirma que, durante o processo de treinamento com sua abordagem, a vivência do ator sob as circunstâncias imaginárias acabaria por se tornar, aos poucos, automaticamente, um hábito. Ele escreve:

Dados os *nossos* métodos de treinamento de ator, você não precisa se preocupar com o ator tomar as circunstâncias como sendo dele. Essa é a única forma com que o ator trata as circunstâncias. *Ele não consegue tratá-las de nenhuma outra forma* (2016, p. 407).

E, mais além, ele conclui, resumindo a importância dada em seu treinamento à percepção do ator das circunstâncias do personagem como sendo dele, e como seria justamente essa habilidade que acarretaria em seu comportamento vivenciado – e não representado – em cena:

É por isso que o nosso ator, que sempre é colocado em tais condições naturais em nossos *études*, se agarra às suas circunstâncias com tanta avidez. Ele não precisa de mais nada – só das circunstâncias. Ele não se preocupa com a sua própria reação – ele sabe que a reação vai vir. Ela não pode deixar de vir. Ele só tem que se preocupar em não interferir – "deixar acontecer". Para o nosso ator, "circunstâncias" e "fatos" são tudo. Tendo desenvolvido esse hábito enquanto trabalhava com *études*, ele transfere isso para as cenas, e então para peças. Ele precisa de circunstâncias e fatos lá também – aquelas que aconteceram *antes* do momento que ele tem que criar no palco. Mas ele não está nem um pouco preocupado com *esse* momento, e está preocupado menos ainda em predeterminar tudo que vai acontecer e como vai acontecer. Vai acontecer... Como acontecer! (2016, p. 409).

O texto aqui, então, finalmente viria ao ator, como escreve Demidov (2016), na forma de um “impulso” proveniente das circunstâncias sob às quais ele se coloca. Afinal, para ele, um impulso sempre partiria de um estímulo, fosse esse estímulo interno ou externo ao ator. O ator, ao entrar em cena tendo “esquecido” o texto, receberia-o de volta sob as circunstâncias determinadas que produzem esse próprio texto. Demidov escreve:

Um ator – se estamos falando sobre o ator que vivencia criativamente seu papel no palco – [...] dá liberdade a todas essas circunstâncias e a todos os fatos que ocorrem no palco para *agir sobre ele*. Esses fatos (assim como as palavras e o comportamento dos seus parceiros de cena) o colocam em tal estado e o inflamam tanto que suas próprias palavras saem dos seus lábios sozinhas, saturadas de raiva ou alegria, dependendo das circunstâncias. (2016, p. 270).

Seria também o próprio texto, no caso – incluindo as rubricas e ações dos personagens –, que criaria, por sua vez, as próprias circunstâncias sob as quais ele será dito: repetindo as cenas sem buscar pensar racionalmente sobre as circunstâncias e nem reagir a elas de forma pensada, os atores, segundo Demidov, “deixariam acontecer” – ou seja, deixariam que surgissem, sem sua interferência racional –, as relações entre os personagens e sua própria relação com o mundo sob o qual vivenciaria. O teatrólogo afirma:

É impossível “tomar posse” delas [das circunstâncias]; você só pode *se colocar sob elas*. [...] Não as toque de forma alguma. Só assim elas virão, as circunstâncias. Elas virão sozinhas, pelo *texto*. Elas vêm porque elas já estão lá; não há necessidade de ficar cutucando-as. Se você as tocar, você vai assustá-las (2016, p. 524).

Outra sugestão de Demidov (2016) para que as palavras fossem ditas pelo ator de forma viva e não representada é a de que o intérprete busque seguir a orientação de dar liberdade a seus sentimentos do momento. Fazendo isso, as palavras, segundo Demidov, seriam preenchidas pelos sentimentos genuínos do ator que ele vivencia naquele exato momento, e não seriam “coloridas” previamente com a intensão de um sentimento que não estaria ali de verdade. Ele escreve: “Se você atribuiu o texto corretamente – nenhum ‘pensamento estranho’ pode aparecer. Qualquer primeiro pensamento, ação ou sentimento – abra caminho para ele. Saiba que ele não é estranho – ele é exatamente o que você precisa...” (2016, p. 201).

A imposição de um sentimento inexistente em uma palavra seria, de acordo com Demidov, o mesmo que tentar preencher o texto com um “conteúdo especial”, como se, se isso não fosse feito de antemão, as palavras não pudessem ser ditas:

Eles [os atores] dotam as palavras com um "conteúdo" especial, um significado especial. Eles tentam destacar aquelas palavras que eles consideram importantes. Esse esforço não natural os faz ficarem falsos e leva-os a atuarem mal. Como poderia ser diferente: na vida nós **não tentamos**, nem um pouquinho, falar nossas palavras; nós nem mesmo notamos como elas saem (2016, p. 211).

E, mais adiante, ele diz que essa necessidade de se buscar inserir conteúdo nas palavras se daria, talvez, por uma subestimação por parte do ator das próprias falas, e poderia levar a resultados contrários à vivência. Ele escreve:

Isso inevitavelmente acontece, e acontece assim: as palavras são "especiais", um trabalho titânico foi investido nelas, com todas essas inflexões "para cima" e "para baixo", todas essas "entonações", e assim por diante. Elas se tornaram "uma obra de arte". Para deixar essa artisticidade ainda mais sólida, as falas foram repetidas infinitamente. Elas foram forjadas nessa forma "artística". Uma vez que foram forjadas, elas ficaram mecanizadas. E uma vez mecanizadas, seu conteúdo original desapareceu; elas perderam as suas vidas, e viraram pequenos cadáveres (2016, p. 214).

Seria errôneo, para Demidov (2016), pensar que grandes atores e atrizes – como Maria Yermolova (1853-1928), ídolo de Demidov e uma de suas principais influências

para suas pesquisas sobre vivência – que vivenciam as falas de seus personagens pensam no “peso” e importância de cada palavra, que estruturam metodicamente cada frase de suas falas, buscando falar tal palavra de certa forma, e tal linha em certo ritmo. Demidov conta como essa visão do trabalho do ator sobre seu texto era incentivada por comentários de críticos de sua época, como Tatiana Shchepkina-Kupernik (1874-1952): “Ela deu a essas palavras um tom agudo.” (SHCHEPKINA-KUPERNIK, 1940, p. 58. *Tradução minha.*) e “A palavra ‘mancha’ ela investiu com imensa raiva...” (1940, p. 61. *Tradução minha.*). Sobre esses comentários, o pesquisador escreve:

É impossível medir a extensão do prejuízo trazido por essas expressões e expressões similares utilizadas por nossos críticos e “especialistas” de teatro. Um ator ingênuo iria ler sobre esse método de atuação e começar a seguir o exemplo de grandes atores investindo uma fala com “raiva”, outra com “grande afeição”, tentando “expressar” um amor apaixonado (DEMIDOV, 2016, p. 270).

Essa pode ser também uma crítica indireta de Demidov à análise e trabalho sobre o texto sugerida por Stanislávski, o qual exigia de seus atores – como escrito no capítulo “Voz e fala” de seu livro (STANISLÁVSKI, 2017, p. 401-480) – justamente que esmiuçassem as falas dos personagens buscando, para cada palavra, o ritmo e a intensidade que elas deveriam ter quando fossem ditas. Demidov, assim, parece criticar exatamente esse processo quando escreve:

Aliás, essas *expressões suspeitosamente imprecisas* podem ser encontradas em obras de tais autores que você nem consegue acreditar: ele *também* está dizendo que o ator deveria “tentar expressar” ou “investir” ou “dar a ela a qualidade” ou “passar para o público” ou “ênfatar”! (2016, p. 270).

Nenhum grande ator ou atriz, para Demidov, se genuinamente vive seus personagens, trabalha o texto dessa forma:

Um ator – se estamos falando do ator que vivencia criativamente seu papel no palco – *não investe* suas palavras com nada. [...] Isso é tão óbvio para todos aqueles que estão presentes que os mesmos biógrafos, na mesmíssima página, sem perceber, vão se contradizer, quando descrevem uma verdade artística soberba. [...] Folheie por algumas páginas do mesmo livro, *Sobre Yermolova*, e você verá isso: ‘Quando Yermolova atuou no palco do concerto, não parecia que ela estava recitando, mas sim compartilhando seus pensamentos mais profundos e preciosos.’ ‘A figura de Yermolova, pensativamente curvando sua cabeça, os olhos contemplando alguma coisa íntima, ocupou a atenção do público assim que a cortina fora levantada... Somente a entrada de Bertrand (cena 3) com seu capacete e sua história do

cigano que deu-o a ele *de repente fez Joana levantar sua cabeça e, sem olhar para ele, escutar sua história.*” (2016, p. 270-271).

O que, no caso, Yermolova estaria fazendo – mesmo sem notar –, de acordo com Demidov (2016), seria justamente permitir que sua percepção das circunstâncias sob as quais seu personagem está inserido guiasse o “como” o texto seria dito, e não um trabalho prévio racional sobre cada frase ou palavra, porque “É isso que sempre acontece na vida: nós não ‘damos’ [às palavras] nada. Nós só ‘percebemos’. O *dar* acontece sozinho – é uma reação involuntária. Só não interfira, ‘se entregue’ a ela.” (2016, p. 272).

Um último ponto que me parece importante ser ressaltado sobre a vivência do ator de suas falas é o fato de que Demidov (2016) recomenda que o ator só diga o texto quando ele tiver vontade de dizê-lo. Essa sugestão – já introduzida no trecho sobre os *études* – se daria pelo fato de que, para o teatrólogo, se o ator simplesmente dissesse seu texto porque acha que “está na hora”, ele não estaria dizendo-o a partir de um impulso interno verdadeiro. Demidov escreve:

Durante as primeiras lições, a empolgação e falta de entendimento dos alunos do que é exigido deles os leva a correr, “balbuciar”, e “pressionar” as palavras. O professor, enquanto combate essas tendências, continua repetindo a cada passo: “Leve seu tempo, não tenha medo de pausas”; “se não sentir vontade de falar ainda – fique em silêncio”; “não se obrigue – aja ou fale somente quando sentir vontade, quando acontecer sozinho.” (2016, p. 206).

Nos *études* iniciais, no entanto, é comum, segundo Demidov, que os atores, após essa sugestão de “dizer o texto só quando sentirem vontade”, fiquem longos momentos em silêncio, esperando aparentemente que uma vontade sobrenatural os acometa e que o texto voe de sua boca: “Ele não vem até você – eu diria a ele – porque você espera algo sobrenatural.” (2016, p. 198). O teatrólogo, então, para melhor ilustrar sua proposta, nos apresenta a “metáfora do trem”:

Isso aconteceu porque você deixou passar seu impulso de dizê-las [as palavras]. Você sabe com que isso se parece? Você precisa partir em um trem expresso. Você está na plataforma. O trem entra voando – ele só para por um minuto. Você hesita, por nenhuma razão aparente. O trem parte, e agora é tarde demais. Você tem que esperar pelo próximo trem. E então você espera. Você agora tem que ir com o trem postal, que é bem pior. Em uma hora, o trem postal lentamente se aproxima. E aqui, também, você começa a escolher qual vagão é melhor ou está mais vazio. Enquanto isso o trem também parte. De novo, você está preso. O que resta é algum trem de carga – só espere uma hora ou duas por ele e embarque – mas não se distraia. De um jeito ou de outro, mais cedo ou mais tarde, ele vai te arrastar. É o mesmo com pausas

longas. Elas não ocorrem porque você “não quer nada”, ou “nada vem”, mas sempre porque você deixa o momento passar – o trem expresso parte, e você tem que esperar pelo próximo (2016, p. 207).

Com a repetição dos *études* ou cenas, assim, segundo Demidov, esses longos silêncios tenderiam, aos poucos, a ir diminuindo, justamente porque os atores treinaríamos a se entregar com mais sinceridade – mais *passividade* – a seus primeiros impulsos.

Chegamos, assim, novamente à noção de “passividade” proposta por Demidov. Ao permitir que seus sentimentos do momento preencham as palavras com seu conteúdo vivo e que sua percepção das circunstâncias do personagem gere os impulsos para o dizer de cada palavra, o ator estaria, de acordo com o pesquisador russo, permitindo que sua “passividade” em relação aos seus sentimentos e às circunstâncias o guiasse durante a cena, e não sua interferência constante e racional sobre seu momento presente e suas ações. Ele escreve:

Agora você sente a diferença, o quão fácil é falar, quando você tem sobre o que falar – quando você percebe [as circunstâncias]? E o quão difícil isso é, o quão vazias as palavras ficam, quando você não percebe nada? Então você tem que procurar pela *entonação* que faria essas palavras saírem mais vivas. Elas não saem sozinhas porque nenhum fato está por trás delas, então você tem que colori-las, musicaliza-las – inventar inflexões para cima e para baixo (2016, p. 273).

...

De um tempo pra cá, venho pensando muito na ligação entre o dizer o texto por parte do ator e as liberdades propostas por Demidov para o treinamento. Como vimos, Demidov (2016) propõe o cultivo e desenvolvimento de duas liberdades no ator: a física (dos movimentos físicos) e a psicológica (dos pensamentos e sentimentos). No entanto, uma questão teórica se fixou em minha mente: dizer o texto “quando sentir vontade” e “da forma que ele quiser sair” se encaixaria em qual dessas duas liberdades?

Demidov também deixa claro que o treinamento sobre as duas liberdades ocorre com o ator permitindo que seus “primeiros impulsos” aconteçam e se manifestem. Assim, os impulsos físicos (de movimento), quando permitidos livremente acontecerem, levariam a essa liberdade física, enquanto que os impulsos psicológicos (de pensamento e sentimento), se “deixados acontecerem”, levariam ao desenvolvimento da liberdade psicológica.

O teatrólogo russo, porém, escreve que a “vontade” de dizer o texto também surge de um impulso vindo de dentro do ator, assim como a “forma” que as palavras serão ditas. Demidov, entretanto, em nenhum momento ao longo de seus cinco livros, coloca esses impulsos relacionados ao texto (e a necessidade por parte do ator de também permitir que eles se manifestem) como pertencentes a alguma das duas liberdades que ele propõe.

A reflexão sobre esses pontos, então, me leva a pensar no seguinte: o que Demidov sugere para o ator em relação a seu trabalho sobre o texto *também* poderia, quem sabe, ser visto como uma “liberdade”. Uma *terceira* liberdade. Reforço o fato de que Demidov não nomeia literalmente essa forma de se abordar o texto como uma “terceira” liberdade. Talvez por considerar sim o “deixar o texto sair” como pertencente a já uma das duas liberdades por ele propostas. Se assim for, no entanto, ele não deixa isso explícito.

Proponho, portanto, a possibilidade de considerar – de “enquadrar” – a liberdade do ator sobre o texto como uma “nova” liberdade. Passaríamos então a organizar os “primeiros impulsos” do ator em cena não somente em duas “caixinhas”, mas em três: a liberdade física, a liberdade psicológica, e a *liberdade do texto*. Não custa relembrar, no entanto, que Demidov propõe essa divisão em “caixinhas” das liberdades somente por uma necessidade de “simplificação”, para facilitar o estudo teórico e principalmente prático do que ele sugere como treinamento. O pesquisador deixa claro que, no fim, as liberdades estão todas interconectadas, se influenciando, e formam uma liberdade única: a dos impulsos (2016).

Sempre que vou abordar teoricamente as propostas de Demidov, no entanto (seja em uma aula, uma palestra, ou em uma discussão casual), evito mencionar a possibilidade da existência dessa terceira liberdade, por ela não ser, de fato, uma terceira liberdade descrita e categorizada por Demidov. Mas em minhas práticas, a menção dessa liberdade talvez possa, quem sabe, vir a se tornar um ato mais frequente (lembro de tê-la mencionado, como, de fato, uma terceira liberdade, apenas uma vez), como uma forma de melhor exemplificar e explicar aos alunos, de maneira simples e direta, o que “devem deixar acontecer” (seus movimentos, pensamentos, sentimentos e o texto). Essa questão, no entanto, deixo aqui somente como um estímulo para, quem sabe, futuras pesquisas e experimentações a quem se interessar.

CAPÍTULO II – A ABORDAGEM DE DEMIDOV NA PRÁTICA

Pretende-se, neste capítulo, discorrer, de modo mais minucioso, sobre algumas experiências práticas vividas por mim com a abordagem desenvolvida por Demidov para o trabalho do ator. Para tanto, utilizarei como objetos de estudo duas práticas diferentes, ambas com objetivos distintos: minha experiência como diretor da peça-curta *Quarentena*, escrita por mim, que estreamos no dia 29 de agosto de 2020, e quatro períodos diferentes de treinamento no EstúdioLAB (ao qual me referirei, em diversos pontos, apenas como “Estúdio”), grupo de pesquisa organizado e ministrado por mim, no qual treinamos, por cerca de quatro meses (um período), atuação, com base na técnica de Demidov. A título de informação, dois relatos escritos por mim (ambos como apêndices no fim deste texto), cada um referente a um dos processos analisados, serão utilizados como referência para as reflexões.

Algumas particularidades referentes à escrita dos relatos, no entanto, devem ser explanadas. O relato do processo de direção de *Quarentena* teve sua escrita ocorrendo conjuntamente com a decorrência dos ensaios – e, também, da apresentação. Assim, uma descrição detalhada de cada dia de ensaio – e de cada etapa de cada ensaio – será utilizada como base para as reflexões que se darão.

Já os relatos referentes ao treinamento no EstúdioLAB não se deram no momento em que o treinamento ocorria, e sim posteriormente. Portanto, uma rememoração dos eventos de forma mais abrangente se deu durante a escrita destes relatos, buscando-se um foco maior na descrição das etapas formadoras do treinamento em cada período do que necessariamente nos detalhes de cada dia de treinamento ou em cada conversa ocorrida. Algumas exceções, no entanto, serão observadas, com seletivos aprofundamentos em determinados eventos.

Vale notar, aqui, que meu desejo inicial ao planejar sobre o que discorreria neste capítulo específico era de que os relatos que seriam utilizados referentes ao treinamento no EstúdioLAB fossem escritos em acompanhamento aos encontros realizados – assim como se deu, de fato, com o relatório da direção de *Quarentena* –, e não me utilizar como fonte relatos de períodos já passados. Com a chegada da pandemia de Covid-19²⁹, no entanto, a reunião presencial com os alunos-atores para o acontecimento das aulas

²⁹ A pandemia de Covid-19 teve seu início em março de 2020 e, hoje, dezembro de 2021, ainda não há previsão para seu fim.

(que teriam início em março de 2020) não foi possível, e o cancelamento do início do período se fez necessário³⁰.

Buscarei também construir minhas reflexões sobre os dois processos de forma diretamente cronológica aos eventos relatados. Utilizar-me-ei, portanto, na maioria das vezes, de citações diretas dos relatórios como forma de contextualizar as reflexões. Além disso, as reflexões – mesmo que buscando dar conta de todo o escopo das experiências relatadas – terão como referência trechos específicos de cada relato, objetivando-se não gerar repetições desnecessárias acerca de cada etapa dos processos (etapas essas que, como se verá, repetem-se em diversos momentos). Também não se debruçará tão extensamente na apresentação e explicação de cada dispositivo proposto por Demidov, por estes já terem sido detalhadamente destrinchados nos capítulos anteriores deste texto. O foco se dará, assim, na utilização prática desses dispositivos, e não em suas conceituações teóricas. Se o que se pretende é uma descrição mais minuciosa das etapas específicas de cada um dos dois processos, recomenda-se a leitura dos próprios relatos, ambos (como já mencionado) como apêndices deste texto.

Por fim, muitas conexões, acredito, serão passíveis de ser notadas entre a pedagogia empregada no processo de direção de *Quarentena* e a utilizada no processo de treinamento no EstúdioLAB.

2.1 A direção da peça-curta “Quarentena”

Tendo a ideia de montar uma peça durante a pandemia e buscando experimentar ensaios online, por videochamada, convidei – antes ainda de iniciar a escrita de *Quarentena* –, duas atrizes que já haviam trabalhado antes comigo em outros processos utilizando a técnica de Demidov: Isabella Alves e Rebeca Zambotti.

Isabella participou dos treinamentos ministrados por mim no EstúdioLAB desde sua abertura, em agosto de 2017 (quando a base para o treinamento ainda era o “sistema” de Stanislávski). Participou, então, em 2018, também dos dois períodos seguintes no Estúdio (estes já tendo a técnica de Demidov como base). Além disso, dirigiu Isabella na peça curta *Esta propriedade está condenada* (de Tennessee Williams) e em *Dama* (minha adaptação da peça *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho), ambas em 2018; em 2019, a atriz também fez parte do elenco de *A Mulher do Velho*, minha

³⁰ Tentei convidar os alunos (tínhamos um grupo no *WhatsApp*) para um treinamento experimental por chamada de vídeo, mas nenhum deles demonstrou interesse por esse formato de aula.

adaptação da peça *A Mulher do Gordo* (também de Tennessee Williams). Hoje, Isabella dá aulas no meu grupo de treinamento online da técnica de Demidov, a “Escola Demidov” (já citada anteriormente), além de continuar participando também como aluna da minha turma no grupo.

Já Rebeca também participou de dois períodos de treinamento no Estúdio (os dois de 2018, junto com Isabella), além de ter uma experiência, em 2019, com a abordagem de Demidov na montagem de *Chá & Simpatia* (de Robert Anderson), na qual trabalhei como ator e diretor de ator. Rebeca também, por cerca de dois meses, deu aulas na “Escola Demidov”.

Ambas as atrizes, portanto, já haviam tido, anteriormente aos ensaios de *Quarentena*, experiências sob minha direção utilizando como base os escritos de Demidov, e foi justamente por esse motivo que decidi convidá-las para a nova montagem³¹. As duas rapidamente aceitaram o convite, e passei, então, à escrita do texto (o qual também se encontra, na íntegra, como apêndice).

A trama é, resumidamente, a seguinte: duas pessoas (“Pessoa 1” e “Pessoa 2”), ex-namoradas, entram em uma videochamada para conversar. Os assuntos discutidos, então, vão desde a lembrança de como o café da Pessoa 2 era ruim até uma discussão filosófica acerca da perfeição do mundo e se estamos realmente no controle das coisas, além de serem entremeados por várias “alfinetadas” de uma para a outra. Por fim, a conversa entre as duas se encerra, com ambas combinando de não conversarem mais (isto que já era, desde antes, o combinado).

ENSAIO 1

Início, assim, minhas reflexões, do começo, da primeira leitura que fizemos do primeiro trecho sobre o qual trabalharíamos no primeiro ensaio. No relatório, escrevo, referente a essa primeira leitura:

Uma leitura calma, sem pressa, e também sem “interpretação” (sem buscar entonações, ações, “como” atuar), com o objetivo de, gradualmente, ir mergulhando os atores nas palavras do autor, sem pressioná-los para memorizarem as palavras exatas.

³¹ Costumo, com raras exceções, convidar para as peças que dirijo somente aqueles que, anteriormente, já tiveram alguma experiência prática comigo sob a técnica de Demidov, pelo fato de que, durante o processo de montagem, busco como foco não o *treinamento* dos atores na técnica em questão, mas sim a *montagem* e preparação da peça como um todo.

Essa leitura mais lenta e calma, segundo Demidov, permitiria às atrizes darem maior liberdade ao seu inconsciente para que assimilasse as palavras do texto de forma viva e não impositiva. Essa assimilação, no caso, seria possível justamente por tal não imposição racional das intérpretes sobre as palavras que liam, ou seja, de suas tentativas conscientes de analisarem o significado das palavras e, também, encontrar um “jeito” certo de dizê-las. Seu próprio inconsciente, de acordo com Demidov (2016), faria o trabalho de assimilação e decodificação do significado das falas, organizando-as e contextualizando-as com os próprios sentimentos das atrizes e com sua personalidade. Seria como se, nas palavras do teatrólogo russo, as atrizes permitissem, passivamente, que seu inconsciente “enxertasse” (2016, p. 248), por meio das palavras, a personalidade e as circunstâncias das personagens nas próprias personas das atrizes.

Tal leitura, na verdade, é uma modificação feita por mim do que Demidov chamou de “Leitura Emocionalmente Tátil” (2016), a qual o teatrólogo, em seus escritos, nos apresenta e sugere a utilização. A diferença, no entanto, do modo como Demidov propõe essa leitura e o modo no qual eu a indiquei às atrizes está no fato de que, na sugestão do pedagogo, as atrizes deveriam fazer uma pausa a cada palavra que lessem. Tal dispositivo já experimentei diversas vezes no passado, e ele será melhor detalhado quando for analisar as práticas no EstúdioLAB. Lá, sempre que íamos, no final dos períodos, trabalhar com cenas, recomendava tal leitura aos alunos.

Seguindo com o ensaio, partimos, após a leitura, para a primeira improvisação do trecho em questão. Nela, utilizo a técnica do “suporte” recomendada por Demidov. Neste caso, no entanto,

[...] ambas as intérpretes se mostraram aparentemente já ter “naturalizado” (transformado em “segunda natureza”, como diria Stanislávski) os conceitos da abordagem e não ter “esquecido” deles durante esse hiato de prática. O “suporte”, então, foi utilizado aqui – como sugere Demidov – como forma de reassegurar as atrizes do que faziam.

Vale lembrar, aqui, que tal “naturalização” das atrizes do que é sugerido por Demidov vem do fato de que ambas já haviam, por um bom tempo, treinado comigo a técnica em questão. O “suporte” neste momento, portanto, se fez necessário unicamente para, em certos momentos, reassegurar as atrizes de que o que estavam fazendo estava certo, já que, pela pandemia, estávamos há mais de seis meses sem alguma prática presencial.

Logo depois, escrevo: “Esse é o primeiro contato das atrizes com o conteúdo do texto de forma ‘imersa’ em suas circunstâncias”. Esse “primeiro contato” se mostra de fundamental importância, já que as sensações por elas sentidas durante a improvisação, nas improvisações seguintes, tenderão, segundo Demidov (2016), a se fortalecer cada vez mais, e moldarão como serão suas respectivas personagens (a relação que têm uma com a outra, seus passados, suas qualidades e comportamentos).

Sigo com o relatório: “Após a primeira improvisação, faço a pergunta ‘Como a [nome da outra atriz] estava?’, como ‘Rebeca, como a Isa estava?’”. Essa pergunta tem como objetivo, segundo Demidov (2016), despertar o ator para a presença de seu companheiro de cena, e salientar a relação que cada uma sentiu para com a outra. É importante ressaltar, assim, que o propósito dessas perguntas não seria o de julgar o ator se ele está dando a “resposta certa” ou “errada”, nem buscar do ator uma racionalização excessiva sobre o que ocorreu em cena.

Em seguida, “Fazemos uma segunda leitura do primeiro trecho”. O objetivo das releituras, além da melhor assimilação das palavras pelo inconsciente, é o de ajudar as atrizes a melhor memorizarem as palavras do texto, sempre de uma forma que busca ser não impositiva (“Você TEM que decorar as palavras!”) e mecânica.

Tais “releituras”, no entanto, não pratico me baseando em sugestões feitas por Demidov, mas sim, na verdade, inspirado em observações e indicações de Stanislávski (*apud* BENEDETTI, 1998) sobre qual seria a maneira mais adequada dos atores trabalharem sobre o texto. Esta, no caso, admito, é a única sugestão feita por Stanislávski para o trabalho com os atores que ainda – em partes – sigo, por ter percebido, em experiências passadas, que exigir dos atores que já chegassem com o texto todo memorizado (como é sugerido por Demidov (2016)) levava, muitas vezes, a eles decorarem as palavras de forma mecânica e já cheias de “intensões” pré-programadas.

Seguindo os conselhos de Stanislávski, no entanto, com os atores se aproximando aos poucos (com cada releitura e nova improvisação) das palavras exatas do texto, a imposição de “Já cheguem, no primeiro ensaio, com o texto decorado!” não existe, e o primeiro contato dos atores com as falas que irão dizer acontece de forma não racional e não obrigatória. Peço às atrizes, entretanto – e essa minha indicação já difere

da sugerida por Stanislávski (*apud* BENEDETTI, 1998)³² –, que, assim que encerrado o ensaio do dia, já busquem, em casa, ir decorando o texto dos trechos sobre os quais já tivemos um primeiro contato.

Alguns minutos depois, já sobre a terceira repetição deste mesmo primeiro trecho, escrevo: “Não utilizo, desta vez, o ‘suporte’, já que as atrizes aparentavam estar confiantes o suficiente para seguirem com a cena sozinhas”. Este aumento de confiança por parte das atrizes, no caso, se deveria, segundo Demidov (2016), pela sua imersão cada vez maior nas circunstâncias das personagens que estão interpretando, e também de sua maior vivência do conteúdo por trás de cada pergunta e resposta feitas pelas suas personagens. É como se, na primeira improvisação, o lado “racional” de suas mentes ainda, talvez, ocupasse um espaço considerável em sua consciência (por não saberem as palavras exatas e por ser seu primeiro contato com o conteúdo da vida de suas personagens). Na terceira improvisação, esse mesmo lado mais “racional” (que estaria ali como um “apito”, ativado pelo nervosismo e ansiedade) talvez já dominasse um espaço menor em suas mentes, por, pelas repetições, a confiança das atrizes no que faziam ter aumentado.

É importante ressaltar aqui que o objetivo das repetições propostas por Demidov (2016) não seria o de “marcar” o que os atores irão fazer na cena, ou, em outras palavras, “decupar” suas ações e encontrar a “melhor forma” de fazer isso ou aquilo, ou falar essa ou aquela frase. As repetições propostas por Demidov, segundo ele, apresentam como principal meta o aprofundamento dos atores nas circunstâncias dos personagens que interpretam, e, conseqüentemente, sua maior vivência dessas mesmas circunstâncias. Seria, de acordo com o teatrólogo, pela vivência cada vez mais intensa das circunstâncias pelos atores (decorrente das repetições) que o “embrião” dos personagens iria, assim, se desenvolvendo, e esses mesmos personagens iriam sendo construídos e fortalecidos.

Partindo para o trabalho já sobre o segundo trecho da peça, após a primeira improvisação, escrevo no relatório: “Desta vez, ao invés de fazer a pergunta ‘Como a [nome da outra atriz] estava?’, pergunto às atrizes ‘Qual a idade de vocês, será?’”. Utilizo esse “será” no fim da pergunta para reforçar que o que importa aqui não é as

³² Stanislávski, pelo contrário, propunha aos atores que não decorassem suas falas exatas até que todas as suas ações físicas já tivessem sido encontradas e lapidadas (BENEDETTI, 1998). O que peço aos atores, portanto, acaba por ser uma espécie de meio termo entre as sugestões de Demidov e de Stanislávski, quando, ao mesmo tempo em que não exijo do elenco que cheguem no primeiro ensaio com todo o texto já decorado (como pediria Demidov), também não adio esse decorar para uma etapa muito à frente no processo (como sugeria Stanislávski).

atrizes “acertarem” com a resposta, mas sim fazer uma brevíssima reflexão sobre as sensações que sentiram durante a repetição. “Complemento a pergunta com ‘A *sensação* de vocês” – no sentido de “*Sigam a sensação de vocês*” –, isso para enfatizar a elas que não precisam, para responder, partir de um olhar muito analítico e racional sobre o que fizeram e o que sentiram.

Rebeca responde que sente que é um pouco mais velha que Isabella, e que já terminou a faculdade. Isabella concorda com Rebeca, e ambas dizem que sentem ter entre 23 e 25 anos. Damos, então, isso como dado: suas personagens têm entre 23 e 25 anos, e Rebeca é mais velha que Isabella.

A descoberta e exploração pelos atores das circunstâncias de seus personagens ocorre, aqui, como propõe Demidov (2016), partindo sempre das sensações genuínas dos próprios atores do que eles vivenciam em cena, no momento presente.

Faz-se necessário frisar também que tais perguntas (como a descrita acima) não devem ser, segundo Demidov (2016), feitas de forma excessiva e nem analítica demais. Devem ser utilizadas com cautela e no momento tido pelo diretor como o adequado, baseando-se na sensibilidade de que as atrizes, por exemplo, já acumularam material interno suficiente para conseguirem responder as perguntas. Caso uma das atrizes não tivesse conseguido responder qual idade ela achava que tinha, o ideal seria não a forçar a dar uma resposta e deixar a pergunta, quem sabe, para mais tarde, para outro momento. No máximo – como é exemplificado algumas vezes por Demidov (2016) –, seria aceitável o diretor “chutar” para a atriz uma idade, como “Será que você tem uns 23 anos?”, como forma de estimular a percepção daquela de suas próprias sensações. Se mesmo assim, no entanto, ela não desse uma resposta, o diretor não deveria insistir.

“Em seguida, antes de prosseguir para o terceiro e último trecho do ensaio, peço para que as atrizes leiam o trecho 1 e 2 juntos. Improvisamos, desta vez, os dois trechos de uma vez”. O objetivo dessa repetição conjunta dos dois trechos é de que as atrizes assimilem a ligação que um trecho tem com o outro, e que não assimilem o conteúdo das duas partes somente de forma fragmenta (1 separado do 2). Tal estratégia de ensaio, no caso, não é sugerida por Demidov, e fui desenvolvendo à medida que ia, em experiências passadas de montagem, experimentando novos modos de organizar e prosseguir com os ensaios.

Logo adiante, no relatório, escrevo:

A última fala do trecho 3 é de Isabella, e é a seguinte: “É só você querer ajudar sua mãe também.”. Ao dizer a fala, senti uma tensão se formar entre as

duas atrizes, e perguntei a elas sobre isso após o fim da improvisação. As duas confirmaram minha suspeita, e Rebeca diz ter ficado “puta” [sic] com a fala da personagem de Isabella. Essa atmosfera tensa se manteve durante as três repetições.

Demidov (2016) afirma que um *étude* (aqui, as repetições dos trechos) não acaba com a última palavra do texto sendo dita, e essa afirmação do teatrólogo fica nítida, para mim, no fim deste trecho que improvisamos, após a fala de Isabella. Rebeca, ao ouvir a frase, aparentemente reagiu de uma forma – como se “fuzilasse” Isabella com o olhar – que levou uns quatro segundos, e somente após essa reação busco encerrar a improvisação. Vai também do diretor, nesse caso, acredito, ter a sensibilidade de não encerrar uma improvisação antes da hora, quando as atrizes ainda estariam agindo e reagindo aos estímulos provenientes uma da outra.

No fim do ensaio, “Peço para que as atrizes decorem em casa o texto dos 3 trechos ensaiados”. Essa memorização das palavras exatas somente após um primeiro contato prático dos atores com o texto tem se mostrado, por experiências minhas em trabalhos passados, produtiva, pois, aparentemente, como o ator já se utilizou de suas próprias palavras para dizer o conteúdo das falas do personagem, o decorar das palavras exatas parece se tornar menos trabalhosa e menos penosa, e, conseqüentemente, também menos mecânica.

ENSAIO 2

Começo o ensaio seguinte passando, com as atrizes, os três trechos que ensaiamos no ensaio anterior. Sobre as palavras ditas por elas durante a passada, escrevo: “As palavras ditas pelas atrizes durante a passada ainda não são as palavras exatas do texto, o que, no caso – mesmo eu tendo pedido para que já memorizassem o texto – não chega a ser um problema”.

O principal motivo pelo qual eu peço aos atores para que decorem o texto após um primeiro encontro prático seu com os personagens não é pelo “decorar” em si das palavras exatas – um preciosismo, digamos, com as palavras –, mas principalmente para facilitar aos intérpretes que, no fim dos ensaios, não se sobrecarreguem com a necessidade “de última hora” de memorizarem todo o texto. A aproximação gradual e não imperativa dos atores das palavras parece, como já foi mencionado, também relaxá-los em uma certa medida, além de diminuir a frequência de silêncios ocorridos na cena.

Sigo no relatório: “Após a passada, faço a usual pergunta ‘Como a [nome da outra atriz] estava?’ a cada uma das atrizes, e depois confiro com a outra se ela estava realmente assim da forma como sua parceira de cena a descreveu”. Reafirmo, aqui, que o objetivo dessa pergunta não seria, para Demidov (2016), uma racionalização excessiva por parte das atrizes nem que a atriz questionada “acertasse” a resposta. Demidov propõe que o diretor faça essas perguntas para que os atores agucem suas percepções acerca do seu parceiro de cena (e também de si mesmos, quando perguntados se estavam realmente do jeito descrito pelo outro ator), além de irem tendo um contato cada vez mais concreto com a situação – com as *circunstâncias* – na qual estão inseridos.

Mais para frente no encontro, ao já estarmos ensaiando o quinto trecho da peça pela primeira vez, relato:

Um fato interessante da improvisação desse trecho se deu com as seguintes falas: “1: Mas já que passa dois meses e a gente nem percebe. 2: Pois é. Tomara que passe logo. 1: Eu não quero que passe não. 2: Por que? 1 encara 2. 2: Por que? 1: Você é doida?”. Na minha mente, no momento em que 1 encara 2, depois diz “Você é doida?”, a personagem dizia isso por um motivo, talvez, um tanto trágico, como se algum parente seu estivesse à beira da morte e, em menos de dois meses, poderia morrer. Para mim, como eu imaginava, era por esse motivo que 1 encarava 2 – como se pensasse “Como você pode falar isso? Você esqueceu?” – e depois a chamava de doida. No entanto, ao passarmos a cena, Rebeca (que interpreta a pessoa 1) não pareceu demonstrar esse lado “trágico” do que eu imaginava, e nem Isabella (interpretando 2), pareceu notar. E essa minha intuição, para mim, ganhou ainda mais veracidade pelo fato de que Isabella, em duas das três passadas, improvisando as falas, chamou Rebeca de doida, sendo que quem chama de doida é Rebeca (1), e não Isabella (2). Quando comentei com as atrizes, após a segunda passada, sobre o por que será que 1 encarava 2, e depois a chamava de doida, elas também não pareciam saber muito bem o motivo. No entanto, não exigi delas uma resposta concreta, por ser apenas a segunda vez que passamos o trecho em questão.

O importante a se notar aqui, a meu ver, é o fato de que as circunstâncias mais exatas, segundo indica Demidov (2016), vão vindo aos poucos, com as repetições, e também com as perguntas e respostas que o diretor faz aos atores. O evento relatado se fez, para mim, valioso, justamente por exemplificar como, na abordagem de Demidov, nem tudo que está na cabeça do diretor – no caso, eu – acaba por, necessariamente, se concretizar em cena, já que os atores têm liberdade de se entregar a seus primeiros impulsos e *devem* – de acordo com o teatrólogo russo – se entregar a suas sensações do momento. É por esse mesmo motivo que, por exemplo, se fossem invertidos os papéis

(Isabella fizesse 1 e Rebeca fizesse 2), a sensação de Isabella para essa mesma fala – “Você é doida?” – muito provavelmente seria completamente diferente da de Rebeca.

ENSAIO 3

Vamos, então, ao terceiro dia de ensaio. Tendo, no encontro passado, trabalhado ao todo sobre mais três trechos da peça (o quatro, o cinco e o seis), começamos o ensaio seguinte novamente fazendo uma passada geral dos trechos que, até então, já havíamos abordado (trechos do um ao seis).

Faço, então, a seguinte observação em relação à técnica do “suporte”, escrevendo que, nesta passada,

Não utilizo o “suporte”, para somente observar se as atrizes se mostram confiantes e seguras, o que, de fato, se mostrou verdadeiro. Essa confiança e segurança perdurou durante todo o ensaio, o que, conseqüentemente, levou à não necessidade da utilização do “suporte” em nenhum momento do dia.

Escolhi este trecho do relatório pois é importante relembrar aqui que o dispositivo em questão utilizado – o “suporte –, como seu próprio propositor comenta (DEMIDOV, 2016), não deve ser utilizado infinitamente pelo diretor, e sim com cautela, somente quando o ator se mostra inseguro ou perdido. Aqui, no caso, as atrizes, como relatado, aparentavam estar seguras do que faziam, o que me levou, por consequência, a não notar necessidade de interferir em suas atuações com falas de encorajamento.

Um fato até então inédito, no entanto, ocorreu mais para frente neste mesmo ensaio e, talvez, seja merecedor de uma reflexão mais isolada. Como tanto meu sinal de internet quanto o sinal de internet de Isabella estavam demonstrando certa instabilidade, decidimos, pela primeira vez, passar um pedaço da peça (no caso, o trecho sete, que estava sendo ensaiado no momento) com nenhuma de nossas câmeras ligadas, mantendo somente nossos áudios. Após o fim da improvisação, escrevo:

Eu, como diretor e espectador, ao somente ouvir a conversa entre as duas moças, tive a sensação de estar acompanhando uma chamada telefônica, o que me levou também a imaginar como as duas personagens estavam em suas respectivas casas. As duas atrizes comentaram sobre como passar a cena sem ver uma à outra e nem estarem sendo vistas levou à uma espécie de maior concentração. Conjecturamos que, talvez, essa “maior concentração” tenha vindo como consequência do relaxamento da pressão de estarem sendo vistas.

Ao escrever agora, no entanto, me vem à mente o fato óbvio de que as atrizes, apesar de não estarem sendo vistas, ainda estavam sendo *ouvidas*. Este fato poderia, de certa forma, ainda ser o responsável, talvez, por permitir às intérpretes a capacidade de “concentração” e vivência das circunstâncias de seus personagens, já que, de acordo com Demidov (2016), a presença do público é fundamental para que o ator imerja genuinamente nas circunstâncias de seu personagem. Ele escreve:

O público é expectante e passivo. No entanto, a atenção passiva do público é um tipo de energia. É necessário perceber essa energia quando se está no meio de similar “passividade” – é necessário recebê-la, e canalizá-la na direção necessária para a apresentação e para o meu estado criativo (energizado pelo público). O público passivo vai receber essa energia, redirecionada por mim, e ele vai responder com uma radiação ainda mais poderosa – só continue recebendo. (Mas não se distraia tanto com esse processo – ele deve ser como respirar, quase automático – só não fique em seu caminho) (2016, p. 738).

Ainda no mesmo ensaio, com nosso trabalho sobre o nono trecho, escrevo: “A personagem de Rebeca, assim como aconteceu com a personagem de Isabella no primeiro dia de ensaio, também acabou por ‘receber um nome’, Carol”. Tal nomeação, no caso, ocorreu durante a improvisação do trecho em questão, de forma não programada. Se mostra interessante, aqui, o fato de que nenhuma das atrizes nomeou o próprio personagem, e sim sua parceira de cena. A “Pessoa 1” (Rebeca) passou a se chamar “Carol”, e a “Pessoa 2” (Isabella), “Júlia”.

Tais nomeações, no entanto – é importante sublinhar –, não aconteceram por uma “ordem” minha como diretor e nem de uma decisão racional das atrizes, segundo elas, de “Agora vou dar um nome para você”. Ambas ocorreram, aparentemente, de forma espontânea (sem predeterminação), em momentos e dias aleatórios durante as improvisações. Poderíamos, a partir disso, talvez fazer um paralelo com o próprio trabalho sobre as “circunstâncias”, as quais, assim como os nomes, também deveriam, segundo Demidov (2016), ser permitidas surgirem de forma espontânea e não racionalmente pré-pensada e imposta racionalmente.

Então, continuo: “Outra circunstância que também se concretizou durante uma das ‘conversinhas’ do ensaio de hoje foi a de que as personagens, para ambas as atrizes, terminaram seu relacionamento antes do início da quarentena, e não depois”. Tal fato faz-se, para mim, interessante, porque eu, como autor do texto, acreditava que as

personagens haviam terminado *durante* a quarentena, e não antes. Mas, como essa circunstância não estava escrita e determinada em nenhuma rubrica ou fala das personagens, o inconsciente das atrizes – como escreve Demidov (2016) – talvez tenha organizado as informações absorvidas sobre seus personagens e, com isso, as levado a ter essa sensação específica, igual para ambas, de que haviam terminado o relacionamento antes do início da quarentena.

Demidov, no entanto, não afirma que o diretor não poderia ele mesmo, caso quisesse, dar aos atores algumas circunstâncias por ele mesmo pensadas. Na verdade, como vimos no tópico do capítulo anterior voltado aos *études*, o trabalho dos atores em uma cena com algumas circunstâncias *já dadas* seria essencial para o treinamento, já que, em uma peça, normalmente muitas das circunstâncias dos personagens já teriam sido dadas previamente (a relação entre eles, pontos de seu passado, o local onde se passa a peça, etc.), e não seriam descobertas pelos próprios atores durante as práticas. Porém, o ator nunca deveria, como já vimos – segundo Demidov –, ser “forçado” a se colocar sob essas circunstâncias, a “reagir” a elas de maneira racionalizada. Deveria ser “lembrado delas” pelo diretor caso se esquecessem, e, se estivesse já suficientemente treinamos na técnica proposta da liberdade, eles deixariam, passivamente – sem pensar racionalmente – que essas circunstâncias o afetassem. Caso contrário, caso o diretor exigisse dos atores um resultado específico de comportamento (uma “forma” pronta, sem um impulso genuíno), ele poderia acabar impedindo o crescimento espontâneo e saudável do embrião dos personagens, e correria o risco de acabar matando-os (DEMIDOV, 2016).

Muitas das circunstâncias, também, segundo Demidov, deveriam ser deixadas “em branco”, porque, de acordo com ele, seria assim que acontece conosco também na vida:

E então, é dessas contradições – “eu sei” e “eu não sei” – que as nossas vidas são compostas. (Algumas coisas nós sabemos, mas muitas outras continuam desconhecidas para nós). Ao decorrer das nossas vidas, nós constantemente encontramos novas circunstâncias e “surpresas”. Nós estamos constantemente as investigando e nos orientando – nós esclarecemos as circunstâncias, e nos adaptamos a elas. A incerteza de momentos futuros é natural para nós, e um fenômeno completamente normal. (2016, p. 356)

E, um pouco mais adiante, ele completa: “O ator deve saber certos fatos e circunstâncias. Mas, aparentemente, junto com isso, a falta de clareza e definição das

circunstâncias e a necessidade de descobri-las são condições não menos importantes.” (DEMIDOV, 2016, p. 359).

Na direção de *Quarentena*, entretanto, decidi pela experimentação de deixar que todas as circunstâncias relacionadas às personagens surgissem sempre a partir das sensações das próprias atrizes, e só então nós “fixávamos” essas circunstâncias. Busquei, portanto, não impor a elas nenhuma das minhas próprias ideias sobre a vida das pessoas que interpretavam.

No fim do terceiro ensaio, pedi às atrizes que, como tarefa de casa, escrevessem o “passado” de seus personagens, e que o trouxessem ao nosso próximo encontro.

ENSAIO 4

Assim, no relatório do ensaio seguinte, inicio escrevendo:

Começamos o ensaio com a leitura do que as atrizes escreveram do passado de seus personagens. Isabella, no entanto, esqueceu de escrever seu passado, então somente Rebeca leu o que escreveu. Esse “passado”, como mencionado no relatório do ensaio anterior, deve compreender desde o nascimento da personagem até o momento em que a cena se inicia. O tamanho do texto (se terá 5 linhas ou 2 páginas) depende do próprio ator. Desde que ele abarque do nascimento ao início da cena no que escreve, o tamanho do texto é indiferente.

A ideia de pedir tal tarefa me surgiu ainda quando o foco principal de minha pesquisa estava sobre o “sistema” de Stanislávski. Stanislávski (*apud* BENEDETTI, 1999) exigia que seus atores escrevessem o passado de seus personagens nos mais minuciosos detalhes, com o intuito, segundo ele, de preencher e dar consistência à existência do personagem. Venho praticando esse hábito – pedir essa tarefa aos atores – desde meados de 2017, quando estreei pela primeira vez uma cena que dirigi³³.

Ao contrário do que é indicado por Stanislávski, no entanto, não exijo uma presença imensa de detalhes no que é escrito, e sugiro que os atores escrevam somente o que diz sua intuição e suas sensações verdadeiras. Caso não tenham certeza de algum fato, digo que é melhor não o escrever, para que não caiam em uma análise demasiada racional. Sigo:

³³ A cena em questão era o início da peça simbolista *O Pássaro Azul*, de Maurice Maeterlinck, de 1908. Dirigi a cena, ainda em 2017 (no EstúdioLAB, com Isabella no elenco), me baseando no “sistema” de Stanislávski. No início de 2018, no entanto, retrabalhei a cena, me utilizando, então, da abordagem proposta por Nikolai Demidov.

Eu, como diretor, entretanto, não me atentei no ensaio anterior a pedir para que as atrizes escrevessem os passados na primeira pessoa (como era pedido por Stanislávski e também por Demidov, quando o ator estivesse falando sobre seu personagem). Rebeca, então, escreveu tudo na terceira pessoa. Ainda no início de sua leitura, assim, pedi para que parasse. Me desculpei por ter esquecido de avisar esse ponto importantíssimo que era a utilização da primeira pessoa e pedi para que recomeçasse a ler, mas mudando as palavras, para que, ao invés de ler “Ela”, lesse “Eu”. E assim Rebeca o fez.

Essa questão da necessidade de se utilizar a primeira pessoa (“Eu”) e não a terceira (“Ela”) ao se falar do personagem que se está interpretando surge, como já vimos anteriormente nesta dissertação, da precaução exigida por Demidov (2016) de que o ator não se acostume a imaginar o personagem como uma entidade que está fora dele mesmo, como uma “outra pessoa”. Demidov alerta que, se ator se habituar a tratar seu papel dessa forma, ele poderá cair, ao estar em cena, em uma constante tentativa de “imitar” o personagem, ou seja, ele imaginaria o personagem (“ele”) em sua mente, e tentaria, no palco, *representá-lo*, e não o vivenciar.

Para que o ator vivenciasse de fato o que interpreta, no entanto, Demidov (2016) defende que ele devesse sempre tratar seu papel como “eu”, distanciando-se o menos possível de suas circunstâncias e, com isso, impedindo o desenvolvimento de um “ele” imaginário. Stanislávski também dará grande importância a este fato, escrevendo que “A primeira condição da arte é a seguinte: uma vez que foi me dado um papel, digamos, Hamlet, daí para frente não há diferença entre Hamlet e eu. Eu existo na situação de Hamlet.” (*apud* BENEDETTI, 1998, p. 134).

ENSAIO 5

Avancemos, agora, ao último ensaio antes da apresentação (o quinto). Havia avisado às atrizes, no fim do quarto ensaio, que iniciaria o ensaio seguinte fazendo uma “entrevista” com ambas.

Essa entrevista é realizada com as intérpretes falando na primeira pessoa, como os personagens. Essa exigência se deve ao fato de que o propósito da entrevista é justamente o de aproximar os atores ainda mais de seus personagens, às vezes levando-os a descobrir coisas sobre seus papéis de que ainda não haviam conscientemente se dado conta. Propósito este, no caso, como se nota, muito parecido com o da escrita do passado, com a diferença, no entanto, de que, na entrevista, os atores respondem “na hora” às perguntas (que não são comunicadas previamente). Entendo a entrevista, assim,

como uma espécie de complemento à escrita do passado, ambas tendo como objetivo iluminar partes ainda não exploradas da vida e personalidade de cada personagem.

Esse exercício de entrevista, mesmo eu já praticando-o, assim como a escrita do passado, desde 2017, também é recomendado por Demidov para uma maior imersão do ator no mundo de seu personagem. O teatrólogo escreve:

A tática normal é essa: o diretor começa a história para levar o ator até o ponto em que ele esteja meio que engajado nela. Nesse ponto, o diretor deve *passar a entrevistar* o ator para imergi-lo nas circunstâncias do personagem: onde vocês se conheceram? como? e quando? qual foi sua primeira impressão dele? o que aconteceu depois? e assim por diante (2016, p. 344).

Faz-se importante notar também que as perguntas que eu, como diretor, faço às atrizes, não são todas pensadas previamente por mim. Procuro, durante a entrevista, seguir minha intuição, e fazer questões que me parecem relevantes no momento.

Após as entrevistas, então, passamos à realização de nosso terceiro “passadão”, abrangendo todos os nove trechos da peça (no ensaio anterior, fizemos os dois primeiros “passadões”). Cronometrei a duração da cena, que marcou, no caso, sete minutos a menos que o primeiro passadão que fizemos. Então, escrevi:

Por causa da duração mais curta, questioneei às atrizes se, por um acaso, haviam esquecido alguma parte do texto, ao que elas responderam que sim, que haviam pulado, sem querer, algumas partes. Pensei, no momento, que essa talvez pudesse ter sido a razão pelos minutos a menos da passada. Comentei, também, como que as partes que haviam sido esquecidas, para mim, que estava assistindo, não ficaram visíveis, como se houvesse acontecido um “buraco”.

Este fato – de partes esquecidas ou invertidas não serem notadas – eu já havia percebido em montagens minhas anteriores, para as quais havia-me utilizado da abordagem de Demidov como base. Acredito que essa “não percepção” das partes puladas ou trocadas de ordem pelas atrizes se deve ao fato de que um dos princípios básicos do treinamento apresentado por Demidov (2016), não podemos esquecer, é o dos atores se entregarem sempre a seus primeiros impulsos – tanto físicos quanto psicológicos –, o que, de acordo com o teatrólogo, possibilitaria aos intérpretes estarem sempre reagindo genuinamente a tudo o que acontece no momento em que estão em cena. Essa reação constante e não predeterminada dos atores – aqui, no caso, das atrizes – levaria, assim, conseqüentemente a uma espécie de improvisação ininterrupta,

improvisação essa que deveria estar presente também, como afirma o pesquisador (2016), mesmo durante as apresentações.

Essa constante improvisação talvez tenha sido a responsável, acredito, por ocultar os “buracos” das falas que foram esquecidas no momento em que estes poderiam se tornar visíveis, preenchendo esses “vazios”, assim, com outros impulsos que, na hora, vieram às atrizes.

Essa questão da improvisação constante encontramos, em certo grau, também em Stanislávski (*apud* BENEDETTI, 1998), quando este afirma – como já vimos – que os atores nunca deveriam marcar o “como” (a “forma” que) suas ações aconteceriam no palco, mas somente o “o que” iriam fazer (a ação em si, como “sentar”, “pegar um copo”, etc.). Seria justamente esse “como” improvisado, segundo o criador do “sistema”, o responsável por renovar a vida e espontaneidade das ações sempre que elas fossem realizadas no palco.

Ao passarmos a peça pela segunda vez no dia, no entanto, descubro que “Cronometrada, a segunda passada durou ainda menos que a anterior: dezessete minutos”, e que “As atrizes, desta vez, não pularam nenhuma parte do texto”. Continuo:

Comentando sobre a duração ainda mais curta da passada, e o fato de que tal duração não se devia, víamos agora, ao esquecimento de partes do texto (porque, desta vez, as atrizes não esqueceram), levei às atrizes a questão de qual poderia ser o motivo da cena estar terminando cada vez mais rápido. Rebeca respondeu que, talvez, o motivo fosse o fato de que tanto ela quanto Isabella estavam, a cada ensaio, mais dentro das circunstâncias dos personagens e reagindo mais prontamente aos estímulos e falas que chegavam até elas.

Se baseada nas afirmações do próprio Demidov (2016) de que, com cada repetição (se a repetição fosse feita da forma descrita por ele como “correta”), os personagens crescem e se desenvolvem cada vez mais, tal explicação talvez se mostre como um motivo válido, sendo que a tendência, de acordo com o teatrólogo, seria justamente de o ritmo da cena, aos poucos, ir aumentando, como consequência da diminuição da frequência de pausas e silêncios.

APRESENTAÇÃO

Chegamos, por fim, ao dia da apresentação. Cerca de 20 pessoas assistiram à transmissão ao vivo que fizemos no *Instagram*, e tudo saiu como planejado. Conversando, mais tarde, com as atrizes, elas

[...] comentaram como, durante a apresentação, sentiram que a cena estava mais intensa do que nos ensaios. Essa “intensidade”, no entanto, não teria sido prejudicial, e sim teria as ajudado a mergulharem ainda mais fundo no mundo de suas personagens, e vivenciarem mais profundamente o momento.

Sobre tal “intensidade”, atrevo-me a arriscar (partindo das considerações de Demidov sobre o assunto), posto que possa ter sido causada justamente pela presença de um público, o que teria intensificado a atenção e a percepção das atrizes para o momento presente e para os estímulos que as afetavam. “O nervosismo antecedente à cena, segundo elas,” explico,

[...] também foi, ao decorrer da apresentação, se dissipando. Eu, entretanto, não posso dizer o mesmo, permanecendo ansioso do começo ao fim. Acredito que isso se deu pelo fato de me preocupar com a possibilidade de queda do sinal de internet das atrizes (o que não aconteceu).

Aqui vale notar que, se tal “nervosismo” fosse aparente nas atrizes durante um ensaio, o que eu diria a elas como diretor – como recomendado por Demidov (2016) – é que aceitassem esse nervosismo como dado, como um fato, e que não tentassem impedi-lo (porque isso, essa “luta interna”, segundo Demidov, poderia levar a ainda mais tensão, e prejudicar sua vivência das circunstâncias da peça). Como ambas as atrizes já haviam antes treinado comigo por um longo tempo, tal dispositivo (de “aceitar” o nervosismo) talvez tenha sido – consciente ou inconscientemente – utilizado por elas, o que teria levado à gradual dissipação do nervosismo durante a apresentação.

Para encerrar, então, as reflexões acerca da utilização da técnica de Demidov na montagem de *Quarentena*, arrisco que, caso fossemos apresentar a peça mais vezes, a imersão das atrizes nas circunstâncias de suas personagens só tenderia – se seguíssemos a lógica apresentada pelo teatrólogo russo (2016) – a aumentar, fortalecendo-se, tornando-se mais concreta a cada vez que repetíssemos a peça.

2.3 O treinamento com alunos-atores no ESTÚDIOLAB

PERÍODO 1 – 2018.1 (MARÇO A JUNHO DE 2018)

Este foi o primeiro período no EstúdioLAB em que tivemos uma experiência prática da técnica de Demidov. Também foi a primeira vez em que eu, como professor,

tive a oportunidade de, de forma contínua, praticar a técnica em questão, a qual descobri no fim de dezembro do ano anterior (2017).

Nos meus relatos acerca deste primeiro período de 2018, logo no início, escrevo: “A turma deste período é composta por mais de dez alunos, sua grande maioria pertencentes ao primeiro período da graduação em Teatro da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ)”. Rebeca Zambotti, no caso (atriz que dirigi em *Quarentena*), estava entre esse grupo de alunos. Isabella Alves (que também dirigi em *Quarentena*) também estava presente, sendo este seu segundo período no Estúdio³⁴.

Continuo, em seguida, sobre nossa primeira prática no encontro:

Coloco, então, uma música de cerca de oito minutos que considero ser relaxante (*Weightless*, de Marconi Union), e peço para que todos simplesmente fechem os olhos. Em seguida, dou as seguintes instruções: que não interfiram consigo mesmos; que não tentem “relaxar”; que aceitem seus estados do momento (se estão tristes, aceitem que estão tristes; se estão ansiosos, aceitem que estão ansiosos); que não tentem distensionar partes do corpo (se a perna esquerda está tensa, deixe ela tensa; se o olho está tranquilo, deixe ele tranquilo); que não tentem impedir pensamentos (se veio um pensamento qualquer, deixe ele vir). Resumindo: peço para que os alunos não interfiram consigo mesmos .

Esse foi o jeito que encontrei de, já na primeira experiência prática dos atores, introduzi-los a alguns importantes princípios da abordagem de Demidov. Alguns dos alunos (nesse e em outros períodos) chegaram a comentar comigo, no fim do encontro, sobre como esse era um “relaxamento” diferente dos que costumavam praticar, que simplesmente “deixar” o corpo livre e não interferir era distinto da prática mais comum de deitar e *tentar* relaxar.

Minha ideia para este tipo de relaxamento surgiu a partir das observações do próprio Demidov (2016) de que, se você, como professor ou diretor, deseja que o ator em cena fique menos nervoso e, por exemplo, pare de “sapatear” no palco (levantar e abaixar os pés), seria um erro, segundo o teatrólogo, pensar que pedindo a ele para parar de se mexer (“Pare de mexer os pés!”) o problema seria resolvido. De acordo com Demidov, se exigido isso do ator, ele iria apenas internalizar a tensão que está sentindo no momento, mas os impulsos físicos decorrentes dessa tensão (mexer as pernas, balançar o corpo, apertar as mãos...) não deixariam de existir. Pelo contrário, eles se acumulariam cada vez mais, podendo levar o ator a um possível estado de ansiedade

³⁴ Isabella ingressou no EstúdioLAB em agosto de 2017 (o primeiro período de existência do Estúdio), quando a prática ainda era voltada ao “sistema” de Stanislávski.

aguda. Caso, no entanto, o professor reassegure o ator de que não é errado deixar que seus impulsos se manifestem (como mexer o corpo), a tendência seria oposta: descarregando sua ansiedade e entendendo que não há nada de errado em se dar liberdade, o ator ficaria, como consequência, menos ansioso, e, com isso, uma acumulação de impulsos provenientes da ansiedade não ocorreria.

Foi seguindo essa linha de raciocínio que elaborei, assim, o relaxamento relatado, buscando, com os participantes, não uma procura racional pelo relaxamento (“Vou relaxar”), mas sim um desapego com a obrigação de *ter* que relaxar. Não lutando consigo mesmo (com o próprio estado presente do corpo e da mente), imaginei que a tendência também seria o consequente relaxamento dos alunos, por uma via oposta ao do buscar objetivamente tentar relaxar.

Além disso, também procuro com esse relaxamento levar os atores a desacelerarem suas mentes e a deslocarem sua atenção – de forma não impositiva – para o momento presente, para o que se dará durante o encontro.

Seguinte, então, ao relaxamento, começamos a prática em si do que é proposto por Demidov:

Em seguida, sentamos todos num círculo, e peço dois voluntários. Iniciamos, então, o trabalho sobre o primeiro *étude* do treinamento. Dou uma fala para cada aluno (uma pergunta simples e uma resposta simples, como: “Você está com calor?”, “Estou um pouco.”). Peço para que repitam as falas umas duas ou três vezes, para que as memorizem. Em seguida, peço para iniciarem a improvisação quando quiserem, sem alterar as palavras dadas, e não dou mais direções.

Os alunos, neste momento, costumam ficar meio desorientados. Isso, no caso (deixar, por minha parte, que essa “desorientação” aconteça), é feito de propósito.

Continuo:

Os alunos dizem suas falas – normalmente rápido demais – e encerramos o *étude*. Sem maiores explicações, peço para que repitam novamente suas falas. Desta vez, no entanto, dou algumas sugestões: “Não precisam correr”, “Falem só quando sentirem vontade”. Além disso, peço também para que, logo antes de iniciarem a improvisação, “joguem o texto fora” e que “esvaziem a cabeça” por um ou dois segundos.

Esse “esvaziar a cabeça”, segundo Demidov (2016), seria importante para que os atores, após o esvaziamento, pudessem ter tal “vazio” preenchido por quaisquer sentimentos e pensamentos que os acometessem (os quais, de acordo com o teatrólogo, viriam como consequência do “entendimento” pelo inconsciente do próprio ator das

falas que ele repetiu). Já o “jogar o texto fora” serviria para que os alunos não ficassem pensando no texto o tempo todo, com medo de esquecê-lo³⁵.

“Então, peço para que iniciem a improvisação ‘Quando quiserem’. Desta vez, também entro com a técnica do ‘suporte’”. Demidov (2016), em diversos trechos de seus escritos (como vimos), insiste em como o “suporte” seria importante para o saudável desenvolvimento do ator, principalmente, como é o caso, quando se estivesse trabalhando com atores principiantes.

Terminado o *étude*, parabenizo os atores. Isso porque, após seguirem estas primeiras instruções (“Sem pressa” e “Falem só quando sentirem vontade”), a cena já ocorre de forma muito mais tranquila. Pergunto, então, a cada um deles, como o outro estava: “Como [o nome do outro ator] estava?” Explico que é um “chute”, e que não há uma resposta “correta”.

Tal pergunta teria como objetivo – como é descrito por Demidov (2016) – despertar a percepção dos atores para com seus parceiros de cena. É a mesma pergunta também que fazia a Rebeca e Isabella nos ensaios de *Quarentena*, e, assim como na montagem, também repito a mesma pergunta depois para o outro ator que esteve em cena.

Sugiro, então, que façamos o *étude* mais uma vez. Repetimos novamente as falas e peço novamente para que esvaziam suas cabeças e joguem o texto fora. Incluo, no entanto, mais uma indicação: “Deixem o corpo livre”, e dou alguns exemplos: “Se a mão de vocês quiser mexer, deixe ela mexer”, “Se quiserem levantar, podem levantar”, “Se quiserem deitar, podem deitar”. Digo, então, para iniciarem “Quando quiserem”.

É interessante notar aqui que muito do que é dito durante o “suporte” é uma repetição e reiteração do que é dado como sugestão antes do início desses *études* iniciais. Neste caso, a sugestão “se a mão quiser mexer, deixe ela mexer” será dita de novo durante o *étude*, para assegurar aos atores de que não é “errado” eles mexerem o corpo – se quiserem – durante a cena. Aos poucos, segundo Demidov (2016), com esse “suporte”, o ator iria perdendo o medo de se mexer e fazer o que teria realmente vontade de fazer (o que viria de um impulso genuíno seu).

Continuo no relato: “A cena termina. Faço novamente a pergunta ‘Como [o nome do outro ator] estava?’ a cada um deles e, depois, acrescento com ‘Qual a relação de vocês, será? Será que vocês são primos, amigos, irmãos...?’”. Esse tipo de pergunta

³⁵ Algumas variações de “jogar o texto fora” que digo são “jogar o texto pela janela” e “jogar o texto lá longe”.

já tem um propósito diferente: o de tornar mais concretas e tangíveis as circunstâncias dos personagens para os atores (e, de novo, é a mesma pergunta que também fazia às atrizes em *Quarentena*). Não custa lembrar que é justamente por meio dessas perguntas que Demidov (2016) propõe a construção dos personagens pelos atores, pois elas possibilitariam, segundo ele, um descobrimento e mergulho gradativos do intérprete nas circunstâncias que ele deverá, em cena, vivenciar.

Tendo repetido o *étude* três vezes, “Passo, então, a uma segunda dupla, e repito basicamente os mesmos passos que fiz com os dois primeiros atores, escolhendo sempre (para cada *étude* diferente) novas falas inventadas na hora por mim”. Essas falas, principalmente no início do treinamento, deveriam estar, Demidov (2016) escreve, o máximo possível relacionadas a fatos da vida real dos atores, para não sobrecarregar demais sua percepção do imaginário (a percepção das circunstâncias que imaginam do mundo de seus personagens). Se, então, está calor, pode-se (como no exemplo relatado) inventar uma fala que fale do calor; se o ator está cansado, poder-se-ia também utilizar isso na fala; e assim por diante.

Os encontros seguintes seguem com a prática desses mesmos *études*, sendo eles, para o teatrólogo (2016), o principal exercício que compõe sua abordagem. As falas dadas pelo professor, no entanto, vão, a cada dia de treinamento, ficando um pouco maiores, e se afastando cada vez mais de situações reais. Indico também que os alunos, se quiserem, podem começar a usar objetos para a cena (como mesas e cadeiras). Mais para o fim do período, os *études* já são quase ceninhas, com duração média de 2 a 4 minutos.

Na reta final dos encontros, “No último terço do período, iniciamos a montagem de algumas peças-curtas”, com o propósito de introduzir os alunos ao trabalho cênico de fato com a abordagem de Demidov, com peças completas.

Para tanto, peço que os alunos se separem em grupos (quatro foram formados e um ator fez um monólogo) e, depois, para que escolham um texto de seu interesse para trabalharem. Sugiro algumas peças-curtas de Tennessee Williams, e os seguintes textos do dramaturgo são escolhidos: *Fala Comigo*, *Doce como a Chuva* e *Retrato de uma Madona*. Os três outros grupos escolhem peças distintas: um trabalha com a *Cena IX* do texto *Esta Criança*, de Joel Pommerat, sobre uma mãe que é chamada para identificar o possível corpo de seu filho; outro escolhe *Em círculos*, de Mateus Milani, que trata de uma discussão de relacionamento entre dois jovens; e o último (o ator do monólogo) escolhe um trecho da peça *Mãe Coragem*, de Bertold Brecht, no qual a personagem Mãe Coragem descobre que seu filho foi fuzilado.

A ideia, com a montagem das peças-curtas, era a de que os alunos tivessem a experiência de estarem montando realmente uma peça completa, tendo, para isso, de escolherem os figurinos, encontrarem um local de apresentação, montarem um cenário, prepararem a iluminação, e, obviamente, trabalharem sobre suas atuações. Eu ficaria apenas como diretor de ator, dando, quando achasse necessário, uma indicação ou outra relacionada à encenação como um todo.

O processo de um grupo específico, no entanto (o que trabalhou sobre a *Cena IX de Esta Criança*), talvez mereça ser mais detalhadamente analisado.

O ator que fazia o papel da mãe apresentou, durante todo o processo, sérias dificuldades ao tentar dar vida à sua personagem. Ele, ao entrar em cena, acabava por sempre cair numa espécie de estereótipo do que seria o “desespero” de uma mãe ao ver o corpo do filho. A ideia do grupo de se trabalhar com esse texto, acho importante dizer, veio após o ator em questão assistir à atriz Renata Sorrah interpretando o papel da mãe, na montagem feita pela “Companhia Brasileira de Teatro”. O ator nitidamente havia se maravilhado com o desempenho da atriz, esse “maravilhamento” se fazendo visível em todos os momentos nos quais ele falava da atriz.

O que provavelmente se sucedeu durante os ensaios, assim, ao meu ver, talvez tenha sido uma constante tentativa do ator – quem sabe inconsciente – de interpretar seu papel seguindo a performance *já pronta* de Renata Sorrah. O ator, fazendo isso, a todo momento que estava em cena aparentemente tentava invocar emoções e estados de espírito que obviamente não estava vivenciando no momento, talvez por acreditar que, tentando forçar tais sentimentos, eles viriam até ele. Este, no caso, é um procedimento que vai de total encontro com o que é proposto por Demidov, sendo criticado pelo próprio teatrólogo (2016) – e também por Stanislávski (2017) – como sendo extremamente prejudicial à vivência genuína do ator de suas emoções e de seu personagem como um todo.

Eu, como diretor das atuações, tentava a todo custo direcionar o ator para fora desse caminho e de volta à vivência partindo dele mesmo – da forma como é proposta por Demidov (2016). Indicações como “Se você não está desesperado, não precisa fingir que está” e “Seja você mesmo, não precisa fingir que você está de um jeito que você não está” eram dadas por mim e reforçadas diversas vezes, por semanas. Todo o trabalho, no entanto, pareceu infrutífero, e, no dia da apresentação, o ator ainda caía na imitação – na *representação* – de fortes emoções que nitidamente não estavam lá.

É importante o fato também de que, durante a prática dos *études*, este mesmo ator não apresentava essas dificuldades, se entregando muito mais genuinamente a seu estado emocional verdadeiro do momento, e não desesperadamente tentando parecer que sentia alguma outra coisa. É por isso que a possibilidade de uma influência talvez inconsciente da performance de Renata Sorrah sobre seu modo de atuar pode ter sido um dos principais problemas na hora de ele tentar viver sua personagem partindo de si mesmo. O ator, assim, muito provavelmente caiu justamente no que Demidov (2016) – e, de novo, também Stanislávski (*apud* BENEDETTI, 1998) – enfatiza que, em sua técnica, não deve se tentar fazer ao se interpretar um personagem, que é construí-lo em sua mente como uma outra pessoa – no caso, como a personagem criada por Renata Sorrah –, como um “ele” imaginário, o qual, depois, no palco, você tentaria recriar.

Agora, enfim, já buscando uma avaliação mais geral do resultado final de todas as peças montadas, escrevo no meu relato: “O resultado final geral de todos os grupos, no entanto, acaba por não ser o que eu particularmente esperava – não necessariamente por questões ligadas às atuações, mas pela montagem como um todo das peças”. Explico: o que vi como resultado foi, basicamente, os cinco grupos apresentando como puderam, com o que tinham, tentando montar peças inteiras em um pouco mais de um mês, trabalhando dentro e fora dos encontros. Fiquei, com isso, um pouco desapontado, não com os atores – os quais, ao meu ver, deram o melhor de si e fizeram o que podiam com o tempo que tinham –, mas comigo mesmo, como professor e diretor.

O motivo para tal desapontamento partiu principalmente do fato de que – refletindo posteriormente, com o período já encerrado (o último dia foi o das apresentações) – o objetivo final do trabalho no EstúdioLAB, quando decidi cria-lo, não era o de preparar “montagens” com os alunos, mas o de *treinar atuação*. O período como um todo já não era tão extenso (cerca de quatro meses), e, como nos encontrávamos somente uma vez por semana, dividir o tempo do treinamento entre, justamente, *treinar* e, depois, ainda montar uma peça, pode ter levado o ritmo de todo o processo a ter ficado corrido demais, com, conseqüentemente, uma coisa nem outra (nem o treinamento e nem as montagens) acabando por ser desenvolvida da forma e no tempo mais adequados.

No relato, sobre isso, escrevo:

Trabalharmos em montagens, percebo, pode ter sido equivocado, e uma pressão desnecessária foi posta sobre os alunos, os quais tiveram, ao meu ver, pouquíssimo tempo para o preparo das peças, e nem tempo o suficiente de treinamento.

É por esse motivo que, nos períodos que se seguiram – como veremos –, não mais planejei montagens para serem apresentadas, e o foco do Estúdio passou a ser exclusivamente o treino com os alunos sobre suas atuações, tendo a abordagem de Demidov como base.

PERÍODO 2 – 2018.2 (AGOSTO A NOVEMBRO DE 2018)

Considero este período como sendo, de fato, o primeiro no qual pude realmente explorar e me aprofundar com os atores, do início ao fim, no treinamento proposto por Nikolai Demidov. Início, então, o relato:

Os primeiros encontros se dão da mesma forma que no período anterior. No início, todos sentamos num círculo, com pequenas falas e um “suporte” constante. Aos poucos vamos “desconstruindo” o círculo e um pequeno “palco” vai sendo formado, com os atores apresentando já à nossa frente, e não mais sentados ao nosso lado (num círculo).

Essa transição do círculo para o “palco” seria, de acordo com Demidov (2016), uma etapa muito importante no processo de treinamento, e ela deveria acontecer, segundo o teatrólogo, de uma maneira não impositiva (“Agora vocês vão apresentar na nossa frente!”), mas sim como natural consequência da ascendente liberdade cultivada pelos próprios atores durante os *études*.

Assim, com os atores se acostumando à ideia de se permitirem liberdade (tanto física quanto psicológica), a tendência seria, como conta o teatrólogo russo (2016), a de eles também quererem se levantar e não mais ficar somente sentados. Partindo disso, então, o professor deveria ir acentuando o fato de que, se quisessem, durante o *étude*, se levantar e andar de um lado para o outro na sala, os atores poderiam e *deveriam* fazê-lo – se essa fosse sua vontade. Mas Demidov adverte: se o professor notasse que o formato de palco-público estivesse sendo demais para os atores (ou seja, que uma insegurança à frente dos colegas estaria se apresentando em excesso) e que talvez essa transição tivesse acontecido antes da hora, não se deveria hesitar em voltar ao círculo. Caso contrário, segundo o teatrólogo, todo o processo de treinamento poderia sair prejudicado.

Nunca, no entanto, tive problemas com tal questão de ter de “voltar ao círculo”, e a transição para o formato palco-público sempre se deu tranquilamente.

Mais adiante no período,

Experimento também um novo tipo de exercício – esse não sugerido por Demidov, mas uma ideia minha –: deixo os atores sozinhos por cerca de dez minutos, e peço para que, neste tempo, eles preparem sozinhos um *étude*, ao qual, depois, eu só assisto e não dou nenhum “suporte”.

O objetivo deste exercício, da forma como pensado por mim, seria o de treinar a independência dos atores com relação à construção dos *études*, e avaliar se haviam absorvido o suficiente da técnica até então para trabalharem sozinhos.

Além desse exercício, “Outra variação dos *études* que introduzo são os *études* com três pessoas ou mais – que também não são descritos por Demidov”. Buscava com a experimentação desse tipo de *étude* observar como se daria o treinamento de fato com mais de duas pessoas por vez, e notar a construção das relações que se daria ao decorrer das repetições.

O resultado de ambas as experimentações se mostrou satisfatório, atingindo, para mim, os objetivos pretendidos (além de também serem uma “quebra” na constante prática dos *études* tradicionais). Tanto os *études* “não-dirigidos” quanto os *études* com mais de duas pessoas passaram, então, a ser exercícios ocasionais durante o treinamento, e são propostos por mim até hoje.

No lugar de buscar montagens completas com os alunos, também experimentei, neste período, para o último terço do treinamento, o trabalho sobre pequenas cenas escritas por mim (basicamente *études* maiores). Minha ideia com essas ceninhas era a de apresentar os atores a um trabalho cênico mais robusto se comparado ao exercício dos *études*, mas que, ainda assim, não seria tão pesado e exigente quanto o trabalho de se montar uma peça inteira. Tais ceninhas, assim, tinham entre duas e três páginas, e duravam, atuadas, de três a cinco minutos (uma delas, *Lagoa Azul*, se encontra como apêndice).

Eu descrevo:

Ensaíamos as cenas nesses últimos encontros, e focamos somente nas atuações dos atores, não focando em figurino, cenário, etc. Digo, no entanto, que, se quiserem, podem, por conta própria, trazer algo além para os ensaios – como, de fato, algum figurino –, mas que isso não é de forma alguma uma obrigação. Eu, como professor e diretor, estou agora também presente em todos os ensaios, que acontecem somente nos dias marcados dos encontros, e não mais também em outros horários sem mim, fora dos encontros.

Para finalizar, então, o período, realizamos uma pequena mostra do trabalho com essas ceninhas:

Uma mostra final também ocorre, com os alunos apresentando essas ceninhas para algumas pessoas interessadas em assistir. Deixo para essas pessoas, no entanto, bem claro que o que assistirão não serão cenas “prontas”, com figurinos e tudo mais, mas uma *mostra* de fim de período, e só. Isso tanto para não criar falsas expectativas no público quanto também para não pressionar demais os alunos a terem que apresentar uma cena “perfeita”.

Com essa pequena mostra, desejo dar seguimento a como seria trabalhar de fato sobre um texto dramático maior, e busco produzir nos alunos a sensação de estarem sendo assistidos por um público que não seus colegas de treinamento nem eu, o professor. Concluo: “O resultado dessa mostra – ao contrário do que aconteceu no período passado – se mostra, a meu ver, muito positivo, com algumas discussões entre o público e nós do Estúdio acontecendo ao fim de cada cena”.

A prática de se trabalhar sobre ceninhas (“*études* maiores”), assim, também é algo que incorporo para os períodos que se seguiram (mesmo que, como veremos, com algumas alterações). Com isso, as etapas do treinamento no Estúdio começam a chegar numa forma menos variante de período para período. Essas etapas (separadas pelas práticas nos encontros) poderiam ser resumidas assim:

1. Primeiro terço do período:
 - a. Relaxamento
 - b. *Études* iniciais (menores)
 - c. Encerramento
2. Segundo terço do período
 - a. Relaxamento
 - b. *Études* maiores
 - c. Variações dos *études*
 - d. Encerramento
3. Último terço do período
 - a. Relaxamento
 - b. *Études*
 - c. Trabalho sobre as cenas
 - d. Encerramento

PERÍODO 3 – 2019.1 (MARÇO A JUNHO DE 2019)

O terceiro período no Estúdio contou com apenas três alunos, e dois deles não faziam parte do curso de graduação em Teatro da UFSJ. Escrevo: “Neste caso, a turma é formada por um novo aluno da graduação em Teatro, uma estudante de jornalismo também da universidade, e um recém-formado do ensino médio.

Após o relaxamento, faço uma breve introdução de quem sou, o que estudo, e o que pretendo com o treinamento que se dará pelos próximos quatro meses. Pergunto, também, qual o nível de experiência de cada um dos alunos com atuação, e partimos para os *études* iniciais.

“Começo, no entanto, a partir do segundo encontro, a experimentar *études* compostos somente de ações a serem realizadas pelos atores, e não de palavras”. Demidov (2016), no caso, já recomendava a inserção de ações em meio a palavras nos *études* (o que eu já fazia), mas, aqui, tomei a liberdade de levar a utilização dessas ações a um nível, digamos, mais “radical”.

O modo de realizar as ações pelos atores, seguindo as sugestões do teatrólogo russo (2016), se daria, em sua técnica, da mesma forma que os atores deveriam trabalhar sobre as palavras: eles fariam as ações *quando* sentissem vontade, *como* sentissem vontade. Demidov chama essas pequenas “tarefas” que os atores deveriam realizar (dizer *essas* palavras, fazer *essas* ações) de “atribuições” (“*assignments*”). Aos atores, portanto, seria *atribuído* fazer isso ou aquilo, dizer isso ou aquilo. O teatrólogo escreve que, com o andar do treinamento e dependendo do nível de experiência de cada ator com a psicotécnica proposta, praticamente qualquer tarefa poderia ser atribuída, até mesmo, em casos muito raros, emoções.

Um exemplo de atribuição de uma emoção, por exemplo, seria o personagem entrar em cena com um humor muito específico e determinante para o acontecimento da cena. Demidov (2016) dá o exemplo da personagem Nora, em *Casa de Bonecas* (peça de Henrik Ibsen). Nora inicia a peça entrando em cena extremamente contente, pelo fato de seu marido, Torvald, ter subido de cargo em seu emprego no banco. À atriz, então, seria atribuído que entrasse também contente (ou, pelo menos, não tão distante emocionalmente desse estado).

Demidov alerta, no entanto, que a atribuição de uma emoção não deveria – assim como a atribuição de qualquer outra coisa – ser tida para o ator como uma imposição racional. Caso o ator ou atriz não conseguisse, de imediato, se afetar pelas

circunstâncias do personagem que levariam a tal emoção (já que, segundo o teatrólogo, o que geraria a emoção seria a percepção das circunstâncias imaginárias pelo ator), outras táticas poderiam ser utilizadas, como, por exemplo, a atriz trabalhar sobre o *passado* de sua personagem. O pesquisador explica:

Como ele [o ator] deveria fazer para vivenciar alegria? Em grande parte, a alegria é evocada pelo fato de que, até agora, as coisas estavam mal; as coisas ruins tendo ficado finalmente para trás – isso trás alegria. Você sempre tem que buscar pelo *passado*, no entanto os atores buscam pelo presente. Nora está contente; ela está feliz – seu marido se tornou o gerente do banco, e eles agora vão ter muito dinheiro... A atriz “fica contente”, e nada sai disso. E como poderia? Não há sentido em pensar sobre “alegria”, ou sobre as novas circunstâncias; você precisa pensar sobre o horror dos anos anteriores. Assim que você “se tocar” que eles agora estão no passo, todo seu ser vai se inundar de alegria. (2016, p. 460)

A atribuição de emoções, entretanto, reforço, deveria ser utilizada com *extrema* cautela, e somente em casos em que a cena específica não apresentasse nenhuma outra alternativa senão a de tal emoção estar presente ali, vivenciada pelo ator.

Porém, no caso do treinamento no EstúdioLAB, nunca cheguei a designar emoções aos atores, principalmente pelo fato de que, quase sem exceção, todos que entraram para o treinamento nunca antes haviam praticado a técnica de Demidov³⁶. O que passei a experimentar, assim, a partir desse terceiro período, foi designar *études* compostos somente por ações, sem palavras.

Sobre esses *études*, escrevo no relato:

Tal *étude* se dá da seguinte forma: eu, ao invés de indicar aos atores suas falas, indico suas ações: “Você [ator 1] vai começar deitado. Depois, você [ator 2] vai entrar na sala. Você vai até o ator 1, vai se abaixar ao lado dele. Você [ator 1] vai se sentar, e depois os dois vão se abraçar. Logo em seguida, você [ator 2] sai da sala. E é isso.” Peço, então, para que os atores repitam em voz alta suas ações duas ou três vezes (assim como eles fariam com suas falas), e, em seguida, digo para esquecerem suas ações e esvaziarem suas mentes. Então, digo “Quando quiserem.”.

E, um pouco depois, completo que “O foco do treinamento, no entanto, ainda mantenho como sendo o *étude* com palavras”. Isso pelo fato de que esses *études* tradicionais (com palavras) permitem, ao meu ver, experiências mais profundas em relação à vivência dos atores das circunstâncias e relações de seus personagens, com as

³⁶ A única exceção da qual me recordo é a de um dos atores da minha montagem de *Case de Bonecas* (o que interpretou Cristina), que, tendo sido dirigido por mim na referida montagem sob a utilização da abordagem de Demidov (isso no início de 2018), também, no mesmo período, participou do treinamento no Estúdio.

palavras em si servindo de iscas poderosas para uma vivência mais intensa (como vimos no tópico “*O texto decorado, as circunstâncias e a passividade*” dessa dissertação). Esporadicamente, no entanto, ainda proponho *études* somente com ações, por achá-los uma forma menos “amedrontadora” – mesmo que, aparentemente, mais superficial – de se treinar a liberdade proposta por Demidov³⁷.

O segundo terço do treinamento ocorre como de costume, com o aumento gradual do tamanho do *études* e a introdução das variações desses exercícios. Chegando, então, ao último terço do período, escrevo:

No último terço do período, finalmente, trabalhamos de novo sobre ceninhas escritas por mim (os “*études* maiores”). Tal trabalho durou cerca de três encontros, mas, desta vez, não apresentamos essas cenas, e, no lugar disso, passamos a um segundo trabalho de estudo de cena (“*scene study*”, como traduzido por Malaev-Babel para o inglês nos livros de Demidov), com trechos de peças inteiras. Esse trabalho se dá da mesma forma que o trabalho anterior sobre as ceninhas, e durou por dois encontros.

O propósito desse segundo estudo de cena é o de propor uma pequena prática aos atores de como seria, de fato, trabalhar com uma peça (e não somente em um “*étude* maior” escrito por mim). “Levo aos encontros, para tanto, duas peças: *Casa de Bonecas* (o drama naturalista de Henrik Ibsen) e *O Doente Imaginário* (uma comédia de Molière)”. Escolhi, de propósito, duas peças de épocas e lugares bem diferentes (a primeira de 1879 e de um dramaturgo norueguês; a segunda de 1673 e escrita por um dramaturgo francês) e que se mostram, também, bem distintas em sua forma (com a peça de Molière apresentando diálogos ágeis e uma ação mais imediata e desenfreada, enquanto a obra de Ibsen desdobra-se em um ritmo mais vagaroso e com ações que são *contadas* pelos personagens, ocorrendo principalmente fora do palco), para que pudéssemos vislumbrar como a abordagem de Demidov “reagiria” (em um paralelo com uma reação química) com conteúdos tão distintos.

Escolhemos, então, as cenas a serem trabalhadas:

Os trechos escolhidos são a cena inicial de *Casa de Bonecas* (com Nora entrando contente em casa e conversando com Torvald sobre o novo emprego dele) e a cena também inicial de *O Doente Imaginário* (na qual Argan, o doente imaginário, faz contas e depois briga com sua empregada, Toninha).

³⁷ Percebo que *falar* uma palavra ou frase leva a maioria dos atores, principalmente no início do treinamento, a tentar “preencher” essas palavras – “colori-las” – com intensões e emoções que eles não estão sentindo de verdade (fato também exposto, como já foi visto, por Demidov (2016) em seus escritos). Com as ações, no entanto, essa tentativa de “colorir”, pelo que percebo, não aparenta ser tão constante, e os atores se entregam com menos dificuldade ao seu estado presente genuíno.

Em seguida, iniciamos o estudo, começando primeiro com a cena de *Casa de Bonecas*.

Peço aos atores que leiam a cena toda utilizando a “Leitura Emocionalmente Tátil” recomendada por Demidov, que consiste, basicamente, em uma leitura lenta e com pausas a cada palavra, sem tentativa de “interpretar” as falas, seguida de uma segunda leitura agora de forma “livre”, deixando o texto sair “como ele quiser”.

Essa leitura é recomendada por Demidov (2016) por permitir, segundo ele, que os atores memorizem de forma menos racional as palavras do texto, por darem tempo, com as pausas, de “mergulhar” (como ele escreve) as palavras em seu inconsciente.

Descrevo, então, as etapas seguintes à “Leitura Emocionalmente Tátil”:

Após a leitura, passamos a cena pela primeira vez, com as palavras ainda improvisadas pelos atores. Pergunto, então, como cada um acha que o outro estava (assim como é feito nos *études*). Lemos a cena pela segunda vez (desta vez já de forma “livre”). Improvisamos pela segunda vez. Faço novamente a pergunta de como o outro ator estava e sigo perguntando sobre como acham que é a relação entre eles (se se gostam, se brigam muito, etc.). Em seguida, lemos o texto novamente e passamos a cena uma última vez. Tanto a “Leitura Emocionalmente Tátil” quanto a improvisação do texto (seguida da releitura e novamente da improvisação) também pratico com os alunos desde o primeiro período, com a tentativa de montagem das peças-curtas.

Parei com a prática da “Leitura Emocionalmente Tátil”, no entanto, a partir do quarto período (o próximo), por – apesar de achá-la interessante e até mesmo produtiva – não trazer um custo-benefício de esforço-tempo e resultado, aparentemente, muito recompensador (sempre levava muito tempo e desacelerava demais o ritmo dos ensaios). A leitura (e releitura) seguida de improvisação, no entanto, é algo que pratico até hoje, por, justamente, apresentar um custo-benefício menos desgastante e de similar (senão igual) produtividade. Ainda assim, nunca deixo de recomendar aos alunos o exercício da leitura proposta por Demidov quando estiverem, fora do ensaio, decorando seus textos.

Voltando ao encontro, após a primeira improvisação, os atores afirmam que, na cena, eles se sentiram mais imersos no mundo de seus personagens do que quando fazendo um *étude*:

Chegamos à conclusão de que, talvez, essa sensação de maior imersão se dá pelo fato de que circunstâncias muito mais definidas relativas à vida das personagens já são, nos trechos das peças, apresentadas desde o início e, já tendo antes treinado a não “forçarem” as circunstâncias sobre si durante os *études* – e sim se colocarem *embaixo* delas, como escreve Demidov –, ao

ensaaiem um trecho de uma peça, já se relacionam com as circunstâncias que os circundam de forma muito mais passiva e menos racional.

Reparem como as etapas aqui descritas de trabalho sobre a cena de *Casa de Bonecas* se deram praticamente de forma idêntica às etapas do processo relatado da peça *Quarentena*, com exceção de, nesta última, não ter praticado a “Leitura Emocionalmente Tátil” com as atrizes – por, na época da montagem (2020), já ter abandonado tal prática.

“No último encontro do período, trabalhamos, por fim, com a cena inicial de *Doente Imaginário*”. É interessante notar como, com a abordagem de Demidov, a comédia em cenas como esta da peça de Molière acaba por se dar principalmente pela *situação* em que os personagens se encontram, do que, necessariamente, por uma atuação voltada a tentar “fazer rir”. Isso é algo que o próprio Stanislávski (*apud* TOPORKOV, 2016) já analisava, quando dizia aos atores, ao dirigir *O Tartufo* (também de Molière), que não tentassem criar graça por meio de trejeitos ou se colocando a tarefa de “fazer o público rir”:

O intérprete do papel de Orgon não deve jamais preocupar-se com o lado cômico do papel. O humor e a comicidade agem por conta própria no decurso dos acontecimentos. Para Orgon, tudo o que acontece é uma verdadeira tragédia (*apud* TOPORKOV, 2016, p. 229).

E, mais adiante, Stanislávski completa:

O ápice da comédia mollièriana encontrasse na cena em que Orgon sai de debaixo da mesa após escutar a declaração de amor de Tartufo a Elmira e diz: “Confesso-o, homem mais nefasto nunca vi!” Frequentemente, os interpretes de Orgon tentam, nesse momento, causar gargalhadas homéricas no público. Se você, Toporkov, conseguir causar no público a compaixão, em vez da gargalhada, esse será seu verdadeiro triunfo! [...] O lado cômico aparecerá por conta própria. Da disparidade entre seu comportamento e o que realmente acontece na casa [onde está Orgon]. Daí vem a sensação de humor de toda a situação em que você se encontra. Não se preocupe com ela, preocupe-se com outras coisas. (*apud* TOPORKOV, p. 230-231).

O criador do “sistema” defendia, assim, que a comédia deveria vir pela vivência genuína dos atores das circunstâncias de seus personagens, e que seria fazendo isso que a graça viria por si só, por meio das ações e relações que se dariam em cena.

Demidov, no entanto, ao contrário de Stanislávski, não escreve nada específico relacionado à comédia ou à montagem de peças cômicas com sua abordagem. Mas

como Demidov também buscava a vivência genuína dos atores no palco, motivei-me a tentar experimentar suas propostas com a peça escrita por Molière.

O resultado, no pouco que pudemos trabalhar neste último encontro, mostrou-se bem satisfatório: tanto o ator quanto a atriz buscaram seguir minhas indicações – baseadas nas de Demidov – e, assim, não buscar a comédia pela comédia, mas vivenciar genuinamente o momento em que estavam. Ações e reações foram geradas, enquadradas dentro das circunstâncias específicas dos personagens Argan e Toninha. Mesmo o texto, obviamente, não estando decorado (lemos e improvisamos, lemos e improvisamos...), as três ou quatro vezes que repetimos a cena já se apresentaram o suficiente para que, aparentemente, os alunos começassem a imergir na situação imaginária e a se identificar com seus personagens.

Com esse encontro, encerramos o período.

PERÍODO 4 – 2019.2 (AGOSTO A NOVEMBRO DE 2019)

Com a turma do quarto período, “É a primeira vez, no entanto, que inicio o treinamento introduzindo os alunos a *études* somente com ações”. Tomei essa decisão com base no aparente sucesso da prática desses *études* no período anterior, encontrando neles uma forma interessante e, para mim, menos impositiva aos sentimentos dos alunos de se iniciar o trabalho. Sobre o relato:

É escolhida, então, uma primeira dupla, à qual designei algumas poucas ações específicas. Como a forma de se trabalhar ações na técnica de Demidov se dá (como já relatado) da mesma maneira que se trabalha as falas, as etapas de se introduzir aos alunos os dispositivos necessários – segundo Demidov – à vivência cênica (não correr, fazer só quando sentir vontade, dar liberdade ao corpo e aos sentimentos...) ocorre praticamente do mesmo jeito, com exceção, obviamente, das observações relativas especificamente ao texto falado (“Deixe o *texto* sair como ele quiser...”).

Já no sexto ou sétimo encontro, decido experimentar um outro exercício novo: o falar, por parte dos alunos, de letras de música, mas se utilizando, para tanto, dos princípios da técnica de Demidov. Ou seja: as palavras das letras seriam ditas como se fossem um *étude*. Assim, “Músicas como ‘Meu pintinho amarelinho’ e um funk são escolhidas”. Continuo, então, sobre como foi a execução do experimento: “O aluno que escolheu ‘Meu pintinho amarelinho’ ri em alguns momentos de sua fala, mas sempre

parecendo estar visualizando em sua mente o que diz, fato que é confirmado após eu questioná-lo sobre isso depois de seu *étude*”.

Já em relação à aluna que escolheu o funk, um fato inesperado – e, para mim, curioso – ocorreu:

A aluna que escolheu funk, no entanto, ao dizer a letra, adentra numa espécie de melancolia. Após eu perguntar a ela o que talvez teria deixado daquele jeito, ela diz que gosta da música e que costuma cantá-la como brincadeira, mas que, ao dizer a letra como se fosse um *étude*, sentiu-se dizendo coisas que não condizem com suas crenças e ideais morais no que se relaciona, por exemplo, ao machismo.

A “melancolia” adentrada pela aluna talvez se explique, aqui, pelo fato de que, ao seguir as instruções de “falar só quando vier uma vontade real de falar” e “aceitar seus sentimentos e pensamentos” recomendadas por Demidov (2016), a letra da música em questão pode ter deixado de ser, para ela, somente um conjunto de palavras aleatórias (que pode, junto com a melodia, ser agradável de se cantar), para se tornar palavras que seriam ditas só se nela viesse uma impulso de falar, preenchidas com seus sentimentos reais. Isso pode tê-la conduzido a se aproximar das palavras – e do *significado* das palavras, interpretado pelo seu inconsciente, como diria o teatrólogo russo (2016) – de uma maneira inesperada, o que teria a levado a sentir como se realmente dissesse, partindo de si mesma, as frases da letra – e não como alguém despreocupada cantando uma música, ou mesmo como uma atriz recitando, de forma representada, uma fala.

A possibilidade dessa justificativa talvez se torne ainda mais plausível pelo fato de que, ao escolher a música, a estudante de psicologia demonstrou grande animação (acreditando, talvez, que seria “engraçado” falar a letra), animação esta que se contrastou muito com seu estado emocional após a realização do exercício.

Apesar do resultado do exercício descrito não ter exatamente elevado o ânimo de todos – “O ‘clima’ do encontro fica, após esse experimento, um pouco para baixo” –, não descarto de forma alguma realizá-lo novamente no futuro com outros alunos. Experimentar vivenciar a letra de uma música se mostra, para mim, um exercício extremamente interessante, que pode, quem sabe, levar a um aprofundamento sobre frases e significados aparentemente ocultos em diversos escritos (não somente em letras de músicas).

Outro acontecimento que me marcou na memória e que, acredito, vale a pena ser descrito e analisado aqui em mais detalhes (por não ser mencionado no relato), se deu no fim do segundo terço do período. Após eu designar algumas falas e ações e dizer “Quando quiserem”, um dos atores (um que, no caso, já havia participado do período anterior e que decidiu continuar no treinamento) levou mais de cinco minutos para realizar sua primeira ação, que era “rolar para o lado”. Na verdade, o aluno nem chegou a realizá-la, já que interrompi o *étude* antes disso. Perguntei, então, por que não havia realizado a ação, ao que ele respondeu: “Porque você disse que eu podia começar só quando tivesse vontade, então eu estava esperando.” Lembro que, ao ouvir essa resposta, me subiu uma certa “impaciência”, porque, ao estar de fora observando os atores em cena, tive a genuína impressão de que o ator em questão, mais de uma vez, teve *sim* vontade de realizar a ação, isso por eu perceber pequenos movimentos em seu corpo – pequenos, talvez, reflexos de um impulso – que estavam, em minha interpretação, “pedindo” para serem deixados acontecer.

Pela resposta do ator – de que “ainda não sentia vontade” – pensei que, talvez, ele pudesse estar “testando” a abordagem treinada, ou esperando para ver o que eu diria. Como, no entanto, eu não queria prolongar demais o assunto nem “interrogar” o aluno, disse o seguinte, para todos ouvirem: “A tendência é essas pausas e silêncios irem diminuindo sozinhos, irem se ‘equilibrando’ com o dizer das falas e as ações. Demidov fala que deixar as ações acontecerem e as falas acontecerem é como se a gente estivesse pegando um trem: se a gente não se entrega de uma vez à primeira vontade – ao primeiro impulso – que vier, a gente perde o trem. E, se a gente se força, a gente pula na frente do trem. É por isso que é comum, no início do treinamento, os atores iniciantes ficarem em silêncio por mais tempo, porque eles ainda estão entendendo o que significa se entregar aos seus primeiros impulsos, então eles meio que racionalizam as coisas, pensando: ‘Acho que esse não é um impulso’ ou ‘Acho que ainda não é o momento’. Com o tempo, essa racionalização vai sumindo, e a entrega aos impulsos vai ficando automática. Por isso que Demidov fala que é só treinar a se entregar aos impulsos que esses longos silêncios vão sumindo.”

Confesso que disse isso com uma leve intenção de malícia, porque, em minha fala, busquei deixar claro que a tendência é a desses silêncios irem sumindo sozinhos com o passar do treinamento, e, ao dizer isso, lembrava perfeitamente de que esse já era o *segundo* período de treinamento do ator em questão. Essa “malícia” em minha fala também surgiu pelo fato de que esse mesmo ator, em todos os *études* anteriores feitos

por ele desde a metade do período passado, já havia – aparentemente – superado a fase dos “longos silêncios”, e o “equilíbrio” mencionado na minha fala já se mostrava, em sua atuação, bem avançado. É por isso que senti – mas posso estar enganado – que a longa pausa feita por ele durante o *étude* talvez tenha sido mais um “teste” – o que seria uma racionalização desnecessária e prejudicial à sua vivência do momento – do que realmente uma pausa genuína.

Estando eu enganado ou não, no entanto, minha fala pareceu produzir o efeito desejado: no momento seguinte, quando iniciamos de novo o *étude*, o ator já não fez uma pausa imensa, e pareceu, desta vez, logo se entregar a um impulso genuíno seu de realizar a ação proposta.

Demidov (2016) vez ou outra nos relata como, durante suas aulas, também via como necessárias certas “malícias” em suas falas como professor, principalmente quando lidando com alunos dotados de certo “estrelismo” e “pedantismo”. Eis um exemplo:

Uma aula de técnica interior está acontecendo. Um ator velho e “experiente” era impiedoso enquanto nos oferecia uma enorme quantidade de clichês: ele imitava todo tipo de sentimento; ele mantinha um olhar no público – conferindo se a sua atuação magistral atingia o alvo; ele fazia pausas de efeito... em poucas palavras, ele estava fazendo tudo o que se poderia esperar de um artifice patenteado, com um gosto questionável a oferecer. Todos estão esperando que eu dê a ele uma boa repreensão... Ao invés disso, eu começo a elogiar o ator. Eu o elogio pelo seu maravilhoso “deixar acontecer”, por atuar tão brilhantemente o papel de um fingido, que é só aparência. Em tais e tais e momentos ele foi perfeito, e nessa outra hora ele atuou brilhantemente aquilo... e daí ele também quis fazer tal e tal coisa. Que pena que ele não se permitiu fazer – teria sido excepcional! [...] Há uma batalha acontecendo. Eu tento romper através de seus hábitos de artifice – em direção à verdade artística. [...] Por vários segundos ele não sabe o que ele deve fazer. Por um lado, ele está sendo exposto da forma mais insultante, e pelo outro – elogiado! Ele está confuso, perturbado, mas ele está vendo que ele está sendo tratado com gentileza, até mesmo amigavelmente, e levado bem a sério... Então eu continuo elogiando-o mais e mais e imediatamente sugiro: vamos agora fazer um personagem diferente – um homem que nunca mente e não sabe nem como mentir. Entregue-se a ele tão apaixonadamente quanto você se entregou àquele fingido. [...] talvez pelo fato de seu truque ter sido exposto, ou por eu tê-lo elogiado de maneira tão convincente e persistente – sua alma se abriu e ele... se arriscou! E enquanto ele se arriscar, ele vai conseguir. Só não dê a ele nada difícil, para começar. (2016, p. 285-286)

Essa tática, no entanto, de “cutucar” indiretamente o ego de certos atores, deve-se, pelo modo como escreve o próprio teatrólogo, ser utilizada com extremo cuidado e sensibilidade, pelo fato – talvez óbvio – de que expor de forma irrestrita e irresponsável dadas vulnerabilidades dos alunos pode gerar os resultados opostos dos desejados, levando os atores a se retraírem e até mesmo a perderem toda a confiança em si mesmos.

Foi a única vez, assim, pelo que me recordo, que cheguei a me utilizar, nesses dois anos de treinamento no Estúdio, dessa “malícia” intencional.

Finalizo os relatos dos trabalhos no EstúdioLAB, então, como se segue:

O período, infelizmente, tem, no início de novembro, um abrupto fim, pelo fato de praticamente todos os alunos – segundo eles – estarem ficando sobrecarregados com os deveres de fim de período da universidade e, com isso, não poderem mais comparecer aos encontros. Não chegamos, assim, a trabalhar em cenas de peças nem em cenas escritas por mim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(POR FIM, O FUTURO)

Tentei contribuir, ao longo de todo o presente texto, na forma de uma introdução inicial, com a divulgação acadêmica da abordagem para atores desenvolvida por Nikolai Demidov. Demidov, como vimos, não conseguiu, em vida, publicar nenhum de seus escritos (*MALAEV-BABEL apud DEMIDOV*, 2016). Somente 51 anos após sua morte, em 2004, seus livros começaram a ser lançados, em russo. Hoje, dezembro de 2021, apenas uma versão em inglês (além da russa) está disponível.

As propostas colocadas pelo defensor da “liberdade”, da “percepção” e da “passividade” como fundamentos para o trabalho do ator são – pelo menos para mim, a partir de minha vivência no mundo teórico e prático teatral – dispositivos pouco comuns na área do treinamento do ator. Nas minhas experiências durante a graduação em Teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), sugestões como “só deixe acontecer” e “fale só quando você sentir vontade” nunca me foram dadas durante aulas ou montagens de peças. Nem quando eu lia, por conta própria, dezenas de artigos relacionados ao trabalho do ator (fossem sobre Stanislávski ou sobre outro teatrólogo), algo semelhante a essas indicações chegou a aparecer.

No entanto, duas situações vivenciadas por mim podem, talvez, se aproximar pelo menos um pouco das noções de passividade e liberdade propostas por Demidov, e elas ocorreram nas aulas ministradas, durante meu período na graduação em Teatro da UFSJ, pela minha orientadora, a professora doutora Maria Clara Guimarães Ferrer Carrilho, e nas ministradas por outro professor doutor da UFSJ, André Luiz Lopes Magela. Tanto as aulas de Maria Clara quanto as aulas de André Magela (pelo menos nas que tive a oportunidade de participar como aluno) tinham como foco o trabalho sobre os atores.

Maria Clara, durante as aulas, aparentava sempre estar buscando, de alguma forma, a entrega por parte dos alunos ao momento presente, como um caminho indireto para se ativar suas emoções, nunca exigindo deles que sentissem determinado sentimento “à força”. Lembro-me nitidamente de uma aula-ensaio específica que tivemos, na qual eu e um amigo interpretávamos personagens de uma mesma peça. Este meu amigo, afetado, em uma improvisação, pelo texto que dizia (estava chorando), era constantemente incentivado pela professora, que dizia, empolgada, palavras como “Isso!

Isso! Vai! Muito bom!”. Hoje, lendo o que foi escrito por Demidov, não consigo deixar de notar a clara similaridade entre essas palavras de apoio e a técnica do “Suporte” proposta pelo teatrólogo russo. Em outra aula, um dos alunos havia claramente chegado com seu texto já todo trabalhado com entonações. Havia, também, fixado seus movimentos corporais que executaria em cena. Maria Clara, então, pediu que o aluno se deitasse no chão e que, “esquecendo” tudo que havia já ensaiado, dissesse seu texto, sem pressa. Estávamos todos sentados em volta do aluno, em um círculo. A forma como o texto (as mesmas palavras) saiu foi completamente diferente. Não estava, ali, um ator repetindo em cena o que havia antes programado. Estava uma pessoa, dizendo palavras, *deixando* as palavras saírem.

O professor Magela, por sua vez, apesar de conduzir suas aulas de forma completamente distinta da de Maria Clara, também se utilizava de dispositivos semelhantes. Durante as improvisações que propunha, deixava claro aos alunos que não deveriam, em hipótese alguma, pensar antes o que fariam em cena. Não deveriam também, dizia, fazer coisas no palco somente para “agradar” o público, ou para “chamar a atenção”. Deveriam, sim, agir, mas somente para tentar realizar uma determinada “tarefa”, como, por exemplo, “não deixar o colega de cena sentar numa cadeira”. As ações executadas pelos atores deveriam surgir sob esse propósito, e não “para o público”. O professor – assim como a professora – também dava suas palavras de “suporte”, e nunca deixava toda a improvisação acontecer sem que dissesse nada.

Conto isso para expor as raras e óbvias similaridades que, por vezes, brotaram entre a técnica para atores proposta por Demidov e alguns exercícios que já experimentados na prática durante minha graduação.

Meu objetivo com essa dissertação de mestrado nunca foi – desde que comecei a escrevê-la, há mais de dois anos, em agosto de 2019 –, por fim, o de tirar conclusões definitivas sobre a funcionalidade da técnica apresentada por Nikolai Demidov para a atuação. Também nunca foi meu objetivo conceituar de forma “definitiva” tudo e todos os termos aqui expostos – utilizados por Demidov ou por outros pesquisadores.

E por quê? Já refleti – e sempre me pego refletindo – muito sobre isso.

O primeiro motivo – o mais prático – é por este texto se propor apenas como uma *primeira introdução detalhada em português* à técnica e aos dispositivos propostos por Demidov para o trabalho do ator. Como o conhecimento da própria existência do teatrólogo russo e de sua abordagem é praticamente nulo na academia teatral brasileira – literalmente nenhum dos meus professores da graduação tinham sequer ouvido falar do

nome de Demidov –, acredito que não seja uma ideia muito interessante e estratégica um primeiro texto expositivo e reflexivo sobre suas teorias buscar explicar e “comprovar” cientificamente tudo o que é proposto pelo teatrólogo. A intensão, aqui, é a de, em primeiro lugar, mostrar que Demidov existe, e que, talvez, sua técnica tenha muito a nos oferecer – tanto como pesquisadores acadêmicos quanto como praticantes da arte do Teatro, artistas.

O segundo – e mais teórico – motivo: muitos dos termos utilizados por nós da área teatral têm significados completamente distintos dependendo da fonte que estamos utilizando. “Representação”, por exemplo, palavra muito utilizada tanto por Demidov quanto por Stanislávski em seus escritos – e que contrapõe em muitos sentidos, como vimos ao longo deste texto, o significado que esses teatrólogos dão para “vivência” –, quando lida em um texto que tem como base a perspectiva, por exemplo, do pesquisador brasileiro Luís Otávio Burnier (1956-1995), traz consigo um significado completamente distinto daquele proposto por Stanislávski e Demidov:

Luís Otávio Burnier, em sua tese de doutoramento, faz claramente essa distinção ao explicitar que um ator quando *interpreta* um texto dramático ou literário, faz uma tradução de uma linguagem literária para a linguagem cênica. [...] De maneira oposta, o ator que *representa* busca sua expressão através de suas ações físicas e vocais. Ele, o ator, não parte do texto literário, mas o esquece e busca o material para seu trabalho em sua própria pessoa e na dinamização de suas energias potenciais. Ele não se coloca entre o espectador e a personagem, mas deixa que este faça a própria interpretação de suas ações vivas (FERRACINE, 1999, p. 2-3.).

O próprio termo “ações físicas”, tão comum hoje em dia em dezenas de artigos acadêmicos, carrega também consigo significados diferentes ao ser lido sob a ótica de Stanislávski e de Jerzy Grotowski (1933-1999), por exemplo. Sabemos que, para Stanislávski, as ações físicas não deveriam ser fixadas no âmbito de sua “forma”. Em uma aula transcrita, acontecida no dia 21 de abril de 1937 no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, um dos alunos menciona a Stanislávski: “No nosso primeiro ano você disse que um ator precisa saber *o que* ele está fazendo, mas não *como* ele está fazendo. Mas quando eu anotei as minhas ações físicas eu anotei *como* eu faço elas.”, ao que Stanislávski responde: “Por que escrever o como? Ele vai mudar toda vez, vai ser novo, diferente. E isso é bom.”. E, logo mais adiante, ele completa: “Existem as ações físicas em si e existem ações físicas que exigem adaptações. Nunca pré-planeje suas adaptações [os “comos”] – isso é uma enganação, é clichê. Tomem cuidado para as

adaptações não se tornarem fins nelas mesmas.” (*apud* BENEDETTI, 1998, p. 135-136).

Já para Grotowski, quando este se utilizava do termo “ação física”, deixa bem claro que o ator, ao decorrer dos ensaios, deve sim fixar todos esses “comos” de suas ações, até o mais mínimo detalhe. Esse processo é descrito em detalhes por Thomas Richards, aluno e parceiro de trabalho de Grotowski:

A chave das ações físicas reside no processo do corpo. Eu só precisava fazer o que estava fazendo, e toda vez que repetia a “estrutura individual”, devia lembrar, *de forma cada vez mais precisa*, o modo *como* eu tinha feito o que tinha feito. Deixar estar as emoções. Eu me ajoelhei *dessa maneira*. Meu pai estava deitado *assim*. Inclinei-me em sua direção e minhas mãos estavam dobradas *dessa forma*. [...] Eu não devia recordar meu sentimento, mas o *modo como* havia caminhado, e para quem. [...] Mas nessa caminhada, tinha me concentrar em *como* fiz isso, na *maneira precisa* de caminhar, e para quem. (RICHARDS, 2014, p. 72-74. *Grifos meus*).

Podemos até dizer que Grotowski, à sua maneira, “continuou” a pesquisa sobre as ações físicas, iniciada por Stanislávski. Ele mesmo diz isso:

Depois do “Sistema” de Stanislávski, veio o seu “método das ações físicas”. Você acha que Stanislávski teria parado ali? Não, ele morreu. É por isso que ele parou. Eu simplesmente *continuei a sua pesquisa*. É por isso que alguns russos dizem que “Grotowski é Stanislávski”³⁸. (*apud* RICHARDS, 2014, p. 123).

Mas não podemos, de forma alguma, afirmar, a partir disso, que as ações físicas como sugeridas por Grotowski são as *mesmas* ações físicas propostas por Stanislávski – ou uma “continuação” destas últimas.

Tentar, portanto, se chegar a uma espécie de “consenso final” sobre a conceituação de termos específicos utilizados por pesquisadores teatrais diferentes, de épocas diferentes e de lugares diferentes me parece um tanto quanto ingênuo. Estes nomes que tanto lemos e relemos sobre – Konstantin Stanislávski, Jerzy Grotowski, Vsevolod Meyerhold, Bertold Brecht, Antoine Artaud, Mikhail Tchekhov, Yevgeny Vakhtangov, e muitos outros – tinham sua pesquisa no teatro – tão valiosas e imensuráveis pesquisas, diga-se de passagem – baseadas fundamentalmente em suas

³⁸ Coloquei a palavra “continuou”, no parágrafo anterior, entre aspas porque a noção de que alguém tomou para si o trabalho iniciado por outra pessoa e que as novas “descobertas” feitas por esse novo pesquisador sobre o tema são uma “continuação” direta e “destinada a acontecer” – ou seja, que o pesquisador anterior teria chegado a essas mesmas conclusões – parece-se um tanto quanto prepotente e equivocada. Não teríamos como saber até que ponto Stanislávski teria avançado no seu conceito de ação física. Nem que acabaria por entender como adequado sim fixar-se os “comos” da partitura físicas.

práticas com o teatro, e não exclusivamente na ciência. Não que não pudessem se utilizar da ciência para fazer o que fizeram – e se utilizavam, como pudemos observar nas análises feitas por Demidov sobre as pesquisas do fisiologista Pavlov, por exemplo (2016) –, mas não necessariamente viam nela seu fundamento mais importante e incontestável. O que quero dizer com isso é que esses grandes pesquisadores eram pesquisadores *práticos*, não *acadêmicos*. O próprio Stanislávski, no prefácio original de seu livro “O Trabalho do Ator sobre si Mesmo”, explicita muito claramente a importância desse caráter prioritariamente prático – e não científico – de suas pesquisas no teatro:

Meu livro não tem a pretensão de ser científico. Apesar de considerar que a arte deva ter uma boa relação com a ciência, assustam-me todos os tipos de sofismas científicos que os atores usam nos momentos em que estão criando intuitivamente. [...] Se meu livro influenciar as futuras gerações e atrair alguma atenção, estará sujeito a uma crítica rigorosa, tanto científica quanto não científica. [...] Sem dúvida, também haverá opiniões de pessoas que não entendem nem o teatro, nem os estudos científicos sobre ele. [...] Como uma defesa contra esses filisteus e forasteiros, apresso-me a alertar os atores e outros profissionais sobre o que podem esperar dos meus esforços. Eles devem esperar um benefício prático, uma ajuda real dos conselhos que meu livro tenta dar. Se não houver nenhum benefício prático, o meu livro é inútil. [...] Em poucas palavras, independentemente do uso que os cientistas possam fazer do meu livro e do jeito como procedam, a sua relevância é puramente prática (2017, p. 27-28).

Quando Demidov, ao discorrer longamente sobre a necessidade dos atores de “esquecerem” o texto antes de fazer um *étude*, ou de “esvaziarem suas mentes”, ele, assim como Stanislávski, também está se utilizando de um palavreado retirado diretamente de suas práticas.

A tentativa de se chegar a uma conceituação de termos utilizados na prática do teatro por diversos teatrólogos, portanto, conluo, não parece se mostrar, para mim, uma ideia nem muito funcional nem muito, de fato, *científica*, na medida em que, se assim fizermos, poderemos, inequivocamente, estar caindo na criação de “caixinhas” e “etiquetas” que não condizem verdadeiramente com a realidade factual e com o objetivo de quem propôs o uso de determinados termos. Os exemplos citados acima são só alguns de dezenas – ou até centenas – que podemos encontrar.

Mais adiante no prefácio de seu livro, Stanislávski escreve:

Sempre lemos artigos inteligentes e críticas sobre a arte do teatro e as interpretações dos atores. Eles demonstram a grande erudição e a capacidade filosófica do escritor, mas que contribuição prática eles trazem? Nenhuma, ou

quase nenhuma, e, em muitos casos, eles são simplesmente confusos (2017, p. 30).

O que tentei com este meu texto foi justamente evitar que ficasse, como aponta Stanislávski, confuso e, também, sem contribuição para a prática. Foi, além disso, um trabalho – como já exposto – de caráter bastante inicial, um “pontapé”, quem sabe – espero –, para diversas outras pesquisas acadêmicas sobre a abordagem de Demidov que virão no futuro. Acredito fielmente que o “recém-redescoberto” diretor, professor e teatrólogo russo tem muito a oferecer não só à academia – obviamente – e nem só à prática do teatro (do Brasil e do mundo), mas também a outras áreas do conhecimento, como a psicologia, por exemplo.

Espero ter conseguido, de alguma forma, passar pelo menos um pouco do que consegui absorver nestes meus últimos três anos e meio de experimentações práticas e estudos teóricos focados na psicotécnica de Nikolai Demidov. E espero genuinamente que, quem sabe, este texto tenha despertado certa curiosidade no leitor e que o propulsione a mais pesquisas – acadêmicas ou não – voltadas à abordagem do propositor da “liberdade”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE NIKOLAI DEMIDOV

ДЕМИДОВ, Н. В. **Искусство жить на сцене: Из опыта Театрального Педагога.** Москва.: Искусство, 1965. [DEMIDOV, N. V. **A arte de viver no palco: da experiência do professor de Teatro.** Moscou: Arte, 1965.]

ДЕМИДОВ, Николай. **Искусство актера в его настоящем и будущем.** СПб.: Гиперион, 2004. [DEMIDOV, Nikolai. **A arte do ator no seu presente e futuro.** São Petersburgo: Hyperion, 2004.]

ДЕМИДОВ, Николай. **Типы актера.** СПб.: Гиперион, 2004. [DEMIDOV, Nikolai. **Tipos de atores.** São Petersburgo: Hyperion, 2004.]

ДЕМИДОВ, Николай. **Искусство жить на сцене.** СПб.: Гиперион, 2004. [DEMIDOV, Nikolai. **A arte de viver no palco.** São Petersburgo: Hyperion, 2004.]

ДЕМИДОВ, Николай. **Творческий художественный процесс на сцене.** СПб.: Нестор-История, 2007. [DEMIDOV, Nikolai. **O processo artístico e criativo no palco.** São Petersburgo: Nestor-Istoriya, 2007.]

ДЕМИДОВ, Николай. **Теория и психология творчества актера аффективного типа.** СПб.: Балтийские сезоны, 2009. [DEMIDOV, Nikolai. **Teoria e Psicologia do ator criativo do tipo afetivo.** São Petersburgo: Baltiyskiye sezony, 2009.]³⁹

DEMIDOV, Nikolai. **Becoming an Actor-Creator.** Tradução de Andrei Malaev-Babel. New York: Routledge, 2016.

SOBRE NIKOLAI DEMIDOV

GRANDOLPHO, Marcela. Nikolai Demíдов: o teatro russo redescoberto. **Caderno de Registro Macu.** São Paulo, I Sem. 2018. P. 46-51. Disponível em:

³⁹ As poucas citações diretas encontradas ao longo desta dissertação provenientes das versões em russo dos escritos de Demidov (2004-2009) só foram utilizadas por mim por não estarem presentes na versão em inglês (2016) dos livros do teatrólogo. Como considero tais trechos de extrema riqueza de conteúdo e essenciais para o desenvolvimento dos assuntos aqui abordados, optei então por também traduzi-los – com a ajuda de meios externos, pois não sou falante fluente do russo – e incluí-los no texto.

https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno_12/caderno_12_dossie08.pdf.

Acesso em: 27 dez. 2021.

MALAEV-BABEL, Andrei. Nikolai Demidov—Russian Theater's Best-kept Secret. *Stanislavski Studies*, [S.L.], v. 3, n. 1, p. 69-81, jan. 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/20567790.2015.11428612>. Acesso em: 27 dez. 2021.

DE KONSTANTIN STANISLÁVSKI

STANISLAVSKI, Constantin. **My life in art**. Tradução de Jean Benedetti. New York: Meridian Books, 1956.

_____. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982..

_____. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

STANISLAVSKI, Konstantín. **An Actor's Work On A Role**. Tradução de Jean Benedetti. New York: Routledge, 2010.

STANISLÁVSKI, Konstantín. **O Trabalho do Ator: Diário de um aluno**. Tradução de Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SOBRE KONSTANTIN STANISLÁVSKI

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. O Trabalho do Ator e a Arte de Ficcinar a Si Mesmo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, [S.L.], v. 3, n. 3, p. 902-922, dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/SnpMrbkFpSJt3bpwfttcJS/?lang=pt>. Acesso em: 27 dez. 2021.

BENEDETTI, Jean. **Stanislavski – An Introduction**. Nova York: Theatre Arts Books, 1982.

_____. **Stanislavski and the Actor**. New York: Routledge/theatre Arts Book, 1998.

_____. Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou 1898-1938. In: LEACH, Robert; BOROVSKI, Victor (eds.). **Uma história do teatro russo**. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Cambriedge: Editora da Universidade de Cambriedge, 1999. Disponível em: https://www.academia.edu/6418593/STANISL%C3%81VSKI_E_O_TEATRO_DE_ARTE_DE_MOSCOU_1898-1938_JEAN_BENEDETTI. Acesso em: 27 dez. 2021.

_____. **Stanislavski: his life and art**. London: Methuen Drama, 1999.

CARNEIRO, Leonel Martins. A atenção em A preparação do ator de Stanislávski. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 122-133, dez. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57492/60508/72962>. Acesso em: 27 dez. 2021.

CARNICKE, Sharon Marie. The System's Terminology: a selectd glossary. In: **Stanislavsky in Focus – An acting Master for the Twenty-first Century**. London/New York: Routledge, 2009.

CARNICKE, Sharon Marie. STANISLAVSKY - Uncensored and unabridged. In: **TDR (The Drama Review)**, v. 37, n. 1. Spring, 1993, p. 22-37. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1146268>. Acesso em: 27 dez. 2021.

D'AGOSTINI, Nair. **O método da análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. 259 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/pt-br.php>. Acesso em: 27 dez. 2021.

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método da Análise Ativa: a criação do diretor e do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

DIAS, Ana Cristina Martins. **A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo-ritmo**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000. 159f.

GILLET, John. Experiencing or pretending—are we getting to the core of Stanislavski's approach? **Stanislavski Studies**, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 87-120, nov. 2012.

Disponível em:

https://www.academia.edu/13345712/Experiencing_or_pretending_are_we_getting_to_the_core_of_Stani%20slavski_s_approach. Acesso em: 27 dez. 2021.

GOMES, Ricardo. De Stanislávski a Grotowski. **Folhetim**, [s. l], v. 30, p. 63-73, 2013.

Disponível em: http://www.pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2013/10/04_folhetim30_web_impresao.pdf.

Acesso em: 27 dez. 2021.

GORCHAKOV, Nikolai M.. **Stanislavski Directs**. Tradução de Miriam Goldina. New York: Funk & Wagnalls Company, 1954.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação: Práticas das Ideias Teatrais de Stanislávski**. Tradução de Diego Moschkovich. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.

LEITE, Martha Dias da Cruz; SILVA, Eusébio Lobo da. A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de verdade. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 156-169, jan. 2007. Disponível em:

<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/781>. Acesso em: 27 dez. 2021.

MERLIN, Bella. **Beyond Stanislavsky: the psycho-physical approach to actor training**. London: Nick Hern Books Limited, 2001.

MOSCHKOVICH, Diego. **O último Stanislávski em ação: ensaios para um novo método de trabalho**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

O'BRIEN, Nick. **Stanislavski in practice: exercices for students**. New York: Routledge, 2011.

PIACENTINI, Ney. Toporkov e Stanislavski: uma profícua relação entre ator e diretor. In: **Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 6, n. 2, p. 131-140, 30 dez. 2015.

Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/27187>. Acesso em: 27 dez. 2021.

PICON-VALLIN, Béatrice. Stanislávski e Meyerhold: solidão e revolta. Tradução de Fátima Saadi. **Folhetim**, [s. l], v. 30, p. 7-33, 2013. Disponível em:

- http://www.pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2013/10/01_folhetim30_web_impressao.pdf. Acesso em: 27 dez. 2021.
- QUILICI, Cassiano Sydow. Stanislávski, grotowski e as transformações do “homem ator”. In: QUILICI, Cassiano Sydow. **O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si**. São Paulo: Annablume, 2015. p. 75-87.
- SANTOLIN, Rosane Faraco. **Stanislávski na ópera**: procedimentos e técnicas para o cantor-ator e o espetáculo. 169 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013. 169f.
- SANTOLIN, Rosane Faraco. Constantin Stanislavski e o estúdio de ópera do Teatro Bolshoi: percursos e pensamentos sobre ópera. In: **Dapesquisa**, [S.L.], v. 7, n. 9, p. 37-50, 30 out. 2018. Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13944>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- TOLEDO, Maria Augusta. A Gaiivota de Tchekhov e sua encenação por Stanislavsky. **Fragmentos**, [s. l], v. 1, p. 258-270, jan. 1986. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/4741/4012/14719>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski Ensaia**: memórias. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.
- VÁSSINA, Elena. O “novo método” de Stanislavski segundo seu último texto: “Abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo”. **Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 6, n. 2, p. 121-130, dez. 2015. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002787253>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- ZALTRON, Michele Almeida. A prática do etiid no “sistema” de Stanislavski. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 65, p. 184-200, ago. 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/a-pratica-do-etiid-no-sistema-de-stanislavski/>. Acesso em: 27 dez. 2021.

_____. “Segunda Natureza”: liberdade para uma poética de si mesmo. **Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 6, n. 2, p. 141-155, 30 dez. 2015. Portal de Periodicos UFPB. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/27323>. Acesso em: 27 dez. 2021.

OUTROS

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (org.). **Teatro russo: literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.

DUHIGG, Charles. **O poder do hábito**. Tradução de Rafael Mantovani. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

FERRACINI, Renato. **Mímesis Corpórea – A Poesia do Cotidiano**. In: XXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, GT 12, 1999, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/63b264d1006b31c15f5f819b3cd287e5.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2021.

GOTTLIEB, Vera. **Anton Chekhov at the Moscow Art Theatre**. New York: Routledge, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O diretor-pedagogo. **A Revista Científica / Fap**, Curitiba, v. 5, p. 277-294, 2010. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1585>. Acesso em: 27 dez. 2021.

HODGE, Alison (ed.). **Actor training**. New York: Routledge, 2010.

IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. Tradução de Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Editora Veredas, 2009.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si**. São Paulo: IIUCTTEC, 2010.

LEOTTI, Lauren A.; IYENGAR, Sheena S.; OCHSNER, Kevin N.. Born to choose: the origins and value of the need for control. **Trends In Cognitive Sciences**, [S.L.], v. 14, n. 10, p. 457-463, out. 2010. Elsevier BV. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2944661/>. Acesso em: 27 dez. 2021.

MALAEV-BABEL, Andrei (ed.). **The Vakhtangov Sourcebook**. New York: Routledge, 2011.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda: meyerhold e a cena contemporânea**. Tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Texto e Imagem, 2006.

QUILICI, Cassiano Sydow. **As “técnicas de si” e a experimentação artística**. Revista do Lume, Campinas, v. 1, n. 2, p.1-8, nov. 2012. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/download/171/163>. Acesso em: 27 dez. 2021.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

SHCHEPKINA-KUPERNIK, Tatyana. **O M.N. Yermolova (Iz vospominanyi) [Sobre Yermolova (Das memórias)]**. Moscou-Leningrado: VTO, 1940.

SILVA, Andréia Elisete Barros. **Vakhtangov em busca da teatralidade**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

SKINNER, Burrhus Frederic. **Science and Human Behavior**. New York: The Free Press, 1965.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WILLIAMS, Raymond. A Gaiivota (1898), Anton Tchekhov. In: **Drama em Cena**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WILLIAMS, Tennessee. **27 Carros de Algodão e outras peças em um ato**. Tradução do Grupo Tapa e Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. Tradução de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1989.

APÊNDICE A – RELATÓRIO DA DIREÇÃO DA PEÇA-CURTA “QUARENTENA”

TEXTO e DIREÇÃO: Diogo Rezende

ATRIZES: Rebeca Zambotti (Pessoa 1) e Isabella Alves⁴⁰ (Pessoa 2).

ENSAIO 1 – 01/08/2020

- Ensaios dos trechos 1, 2 e 3.

- Rápida conversa sobre primeiras impressões sobre o texto da cena.

- Ambas as atrizes demonstraram ter gostado do texto, comentando como ele é “pesado” e, ao mesmo tempo, bem “cotidiano”.

- Primeira leitura do primeiro trecho da cena.

- Uma leitura calma, sem pressa, e também sem “interpretação” (sem buscar entonações, ações, “como” atuar), com o objetivo de, gradualmente, ir mergulhando os atores nas palavras do autor, sem pressioná-los para memorizarem as palavras exatas.

- Segunda leitura do primeiro trecho, da mesma forma que a primeira (todas as leituras são feitas dessa forma).

- Improvisação do primeiro trecho da cena.

- As atrizes podem improvisar o texto, caso não lembrem das palavras exatas do autor.

- Desde essa primeira passada, já praticar o que é proposto por Demidov (liberdade física e psicológica, falar o texto só quando sentir vontade, etc.).

- Como diretor, me utilizo da técnica do “suporte” sugerida por Demidov, soltando frases como “Isso... Ótimo...” ou “Muito bom... Isso...”.

- Nessa primeira improvisação, a frequência do meu “suporte” se mostra mais elevada, já que não praticava a abordagem de Demidov em uma cena com as atrizes já há algum tempo. No entanto, ambas as intérpretes se mostraram aparentemente já ter “naturalizado” (transformado em “segunda natureza”, como diria Stanislávski) os conceitos da abordagem e não ter “esquecido” deles durante esse hiato de prática. O “suporte”, então, foi utilizado aqui – como sugere Demidov – como forma de reassegurar as atrizes do que faziam.

- Esse é o primeiro contato das atrizes com o conteúdo do texto de forma “imersa” em suas circunstâncias.

- Após a primeira improvisação, faço a pergunta “Como a [nome da outra atriz] estava?”, como “Rebeca, como a Isa estava?”.

⁴⁰ Ambas as atrizes já treinaram previamente comigo o método de Nikolai Demidov (ambas desde fevereiro de 2018). Portanto, o foco dos ensaios em nenhum momento está sobre o “ensinamento” às atrizes sobre o que é proposto por Demidov, e sim na adequada (segunda minha leitura) utilização dos conceitos apresentados pelo teatrólogo, o que se dará, como ver-se-á, principalmente pela minha utilização – como diretor – da técnica do “suporte”.

- Logo após a resposta, confiro com a outra atriz se ela realmente estava da forma como sua companheira de cena a descreveu. No caso desta improvisação, Rebeca diz que Isabella estava tentando “parecer confiante”, e Isabella confirma a afirmação de Rebeca. Coincidentemente, Isabella, ao receber a mesma pergunta, também diz o mesmo sobre Rebeca, que também confirma o comentário de Isabella.

- Fazemos uma segunda leitura do primeiro trecho.

- Peço para que as atrizes memorizem somente a primeira e última fala do trecho, para que a improvisação tenha um começo e um fim definidos.⁴¹

- Improvisamos o trecho novamente.

- Frases antes que foram esquecidas pelas atrizes agora são ditas, mesmo que ainda não com as palavras exatas do autor.

- Silêncios também se tornam um pouco mais escassos, mesmo que ainda bem frequentes.

- O “suporte”, aqui, é utilizado com um pouco menos de frequência, já que as atrizes se mostram mais confiantes.

- Após a improvisação, faço novamente a pergunta “Como a [nome da outra atriz] estava?”, da qual, das duas atrizes, obtive as mesmas respostas que da última vez.

- Lemos o trecho pela terceira vez.

- Improvisamos pela terceira vez.

- Na terceira improvisação, as palavras ditas pelas atrizes estão ainda mais próximas das palavras escritas do texto.

- Os silêncios diminuem ainda mais, e o ritmo da improvisação acelera ligeiramente.

- Faço novamente a pergunta “Como a [nome da outra atriz] estava?”, e as respostas ainda são parecidas.

- Não utilizo, desta vez, o “suporte”, já que as atrizes aparentavam estar confiantes o suficiente para seguirem com a cena sozinhas.

- Lemos, pela primeira vez, o segundo trecho da cena.

- Peço para que as atrizes decorem a primeira e última fala do trecho.

- Improvisamos o trecho.

- Da mesma forma que ocorreu na primeira improvisação do primeiro trecho, silêncios mais marcantes acontecem.

- Volto aqui com o “suporte”, justamente para dar apoio à insegurança das atrizes por ainda não estarem muito familiarizadas com as palavras escritas.

- Um acontecimento inesperado ocorre durante essa improvisação: a chamada de vídeo apresenta problemas técnicos decorrentes do baixo sinal de internet de Isabella, e seu vídeo e sua voz travam. Como solução, após o fim da improvisação, proponho que, caso durante as repetições o sinal de internet de Isabella volte a ficar fraco, ela desligue o vídeo de sua chamada

⁴¹ Pedi essa “memorização” na segunda improvisação porque esqueci de pedir na primeira que fizemos.

e continue apenas com seu áudio. Proponho que isso seja feito também na apresentação, caso o acaso leve a isso.

- Faço a usual pergunta “Como a [nome da outra atriz] estava?”, e elas respondem, sempre pelo que “acham”, e não buscando “acertar”.

- Lemos mais uma vez o segundo trecho.

- Improvisamos de novo o segundo trecho.

- Como esperado, o sinal de Isabella fica lento, e ela desliga o vídeo. O trecho continua somente com o áudio de Isabella, enquanto Rebeca permanece com seu vídeo ligado.

- Assim como nas repetições do primeiro trecho, os silêncios dessa vez estão menos frequentes.

- O “suporte” também se mostra menos necessário.

- Desta vez, ao invés de fazer a pergunta “Como a [nome da outra atriz] estava?”, pergunto às atrizes “Qual a idade de vocês, será?” Complemento a pergunta com “A *sensação* de vocês.”, Rebeca responde que sente que é um pouco mais velha que Isabella, e que já terminou a faculdade. Isabella concorda com Rebeca, e ambas dizem que sentem ter entre 23 e 25 anos. Damos, então, isso como dado: suas personagens têm entre 23 e 25 anos, e Rebeca é mais velha que Isabella.

- Lemos o trecho de novo.

- Improvisamos o trecho de novo.

- Como aconteceu com o trecho 1, o ritmo da improvisação acelerou, os silêncios diminuíram e as palavras ditas pelas atrizes estão bem mais próximas das escritas pelo autor.

- Em seguida, antes de prosseguir para o terceiro e último trecho do ensaio, peço para que as atrizes leiam o trecho 1 e 2 juntos.

- Improvisamos, desta vez, os dois trechos de uma vez.

- Lemos, então, o trecho 3.

- Repetimos o trecho 3 (assim como foi feito com os dois anteriores) três vezes.

- A última fala do trecho 3 é de Isabella, e é a seguinte: “É só você querer ajudar sua mãe também.”. Ao dizer a fala, senti uma tensão se formar entre as duas atrizes, e perguntei a elas sobre isso após o fim da improvisação. As duas confirmaram minha suspeita, e Rebeca diz ter ficado “puta” com a fala da personagem de Isabella. Essa atmosfera tensa se manteve durante as três repetições.

- Lemos, agora, todos os 3 trechos.

- Peço para que as atrizes repitam os trechos, sem intervalos (como feito com o trecho 1 e 2).

- Infelizmente, no fim do trecho 2, a chamada de Isabella cai, e ela sai da sessão. Finalizamos, então, o ensaio pelo *WhatsApp*, com a troca de algumas considerações finais.

- Peço para que as atrizes decorem em casa o texto dos 3 trechos ensaiados.

- Ensaios dos trechos 4, 5 e 6.

- Os ensaios costumam seguir uma mesma linha de etapas (ler, improvisar, responder perguntas, ler, improvisar, perguntas...), a qual, acredito, já ficou delineada o suficiente no relatório do dia um de agosto. Portanto, para não tornar esta leitura (nem escrita) desgastante e repetitiva, descreverei em detalhes mais minuciosos principalmente o que ocorreu de diferente no ensaio em questão. Essa regra valerá também para os ensaios os próximos ensaios.

- De início, peço às atrizes que releiam os três primeiros trechos (ensaiados na semana anterior). Em seguida, elas atuam esses três trechos de forma ininterrupta, da mesma forma que foi proposta no fim do ensaio anterior. No entanto, enquanto no último ensaio não conseguimos terminar a passada completa (a internet de Isabella caiu no fim do trecho 2), no ensaio de hoje passamos até o fim.

- As palavras ditas pelas atrizes durante a passada ainda não são as palavras exatas do texto, o que, no caso – mesmo eu tendo pedido para que já memorizassem o texto – não chega a ser um problema.

- Não utilizo, desta vez, o “suporte”, com o propósito de somente observar como as atrizes estão em questão de autoconfiança e segurança com o texto. Percebo, no entanto – talvez pelo intervalo entre um ensaio e outro e a necessidade de se passar três trechos seguidos –, uma ligeira insegurança, realçadas, para mim, por alguns silêncios estendidos e uma certa hesitação hora ou outra antes de dizer uma fala.

- Após a passada, faço a usual pergunta “Como a [nome da outra atriz] estava?” a cada uma das atrizes, e depois confiro com a outra se ela estava realmente assim da forma como sua parceira de cena a descreveu.

- As respostas das atrizes acabam por ser parecidas com as outras respostas que tiveram para a mesma pergunta anteriormente, com ambas sentindo uma espécie de “tentativa de reconciliação” por parte da outra, e a outra confirmando essa sensação.

- Passamos então à leitura do trecho 4. Lemos o texto duas vezes.

- Após as leituras, improvisamos.

- Utilizei, desta vez, a técnica do “suporte”, por ter notado, na passada dos três trechos anteriores, uma certa insegurança por parte das atrizes.

- Lemos e improvisamos mais duas vezes, agora sem mais o “suporte”.

- Passamos à leitura do trecho 5. Lemos duas vezes.

- Após as leituras, improvisamos, e repetimos isso três vezes.

- Um fato interessante da improvisação desse trecho se deu com as seguintes falas: “1: Mas já que passa dois meses e a gente nem percebe. 2: Pois é. Tomara que passe logo. 1: Eu não quero que passe não. 2: Por que? 1 encara 2. 2: Por que? 1: Você é doida?”. Na minha mente, no momento em que 1 encara 2, depois diz “Você é doida?”, a personagem dizia isso por um motivo, talvez, um tanto trágico, como se algum parente seu estivesse à beira da morte e, em menos de dois meses, poderia morrer. Para mim, como eu imaginava, era por esse motivo que 1 encarava 2 – como se pensasse “Como você pode falar isso? Você esqueceu?” – e depois a chamava de doida. No entanto, ao passarmos a cena, Rebeca (que interpreta a pessoa 1) não pareceu demonstrar esse lado “trágico” do que eu imaginava, e nem Isabella (interpretando 2), pareceu notar. E essa minha intuição, para mim, ganhou ainda mais veracidade pelo fato de que Isabella, em duas das três passadas, improvisando as falas, chamou Rebeca de doida, sendo que

quem chama de doida é Rebeca (1), e não Isabella (2). Quando comentei com as atrizes, após a segunda passada, sobre o porquê será que 1 encarava 2, e depois a chamava de doida, elas também não pareciam saber muito bem o motivo. No entanto, não exigi delas uma resposta concreta, por ser apenas a segunda vez que passamos o trecho em questão.

- Lemos, então, duas vezes o trecho 6, e o improvisamos, repetindo essas etapas também três vezes.

- Em uma das questões que fiz às atrizes após improvisarmos o trecho, apontei que, apesar de suas personagens passarem a maior parte do tempo se alfinetando e trazendo memórias passadas de seu relacionamento (com uma espécie de amargura e rancor, confirmados pelas atrizes), neste trecho em específico existe certo “carinho” de uma pela outra também se mostrou evidente, principalmente na fala de Isabella “Mas você é bonitinha fechada também. É seu jeito.”, dita após a personagem de Rebeca ser grossa com a personagem de Isabella, e se arrepender de ter sido. Questionei sobre esse aparente “carinho” às atrizes, que confirmaram essa minha sensação. Segundo elas, a sensação que tiveram é a de que as personagens ainda se gostam e se preocupam uma com a outra, mesmo trazendo consigo machucados de sua relação passada.

- Ao passarmos este trecho também a personalidade de cada personagem se mostrou estar melhor se delineando. A personagem de Rebeca, segundo a atriz, é mais “fria” que a personagem de Isabella, e tem mais dificuldade de demonstrar seus sentimentos, além de parecer não se preocupar muito com as opiniões de sua ex-namorada. Já a personagem de Isabella, segundo ela, se mostra mais aberta e expressiva em relação a seus sentimentos, mas também, talvez por uma consequência dessa “abertura”, parece se afetar mais com as palavras de Rebeca do que Rebeca se afeta com as de Isabella. Essas foram as sensações descritas por ambas as atrizes, e uma confirmou que sentiu o mesmo em relação a outra.

- Infelizmente não tivemos tempo de fazer uma passagem dos três trechos seguidos, sem interrupção, já que Isabella tinha um compromisso no horário em questão.

- Encerramos, então, o ensaio.

ENSAIO 3 – 11/08/2020

- Ensaio dos trechos 7, 8 e 9.

- Começamos o ensaio relendo e passando os seis trechos já ensaiados de uma só vez, sem interrupção.

- Não utilizo o “suporte”, para somente observar se as atrizes se mostram confiantes e seguras, o que, de fato, se mostrou verdadeiro. Essa confiança e segurança perdurou durante todo o ensaio, o que, conseqüentemente, levou à não necessidade da utilização do “suporte” em nenhum momento do dia.

- Isabella, durante a passada, teve que novamente desligar seu vídeo, devido à instabilidade de seu sinal de internet. Ficamos, então, ouvindo apenas a sua voz.

- Após a passada dos seis trechos, pergunto às atrizes qual foi sua sensação em relação à não interrupção de suas atuações. As respostas de ambas foram muito similares, com o comentário de que, passando os seis trechos sem interrupção, um sentimento de “completude” e de “fluxo” se mostrou aparente, e uma maior imersão nas circunstâncias da cena aconteceu.

- Como meu sinal de internet também estava se mostrando bem instável, decidimos continuar o ensaio com todos os três com seus vídeos desligados, o que, de fato, levou a uma melhora na qualidade da conversa, mesmo que só por áudio.

- Lemos, então, duas vezes o trecho 7, e passamos à sua improvisação.

- Após a improvisação, comentamos como foi diferente passarmos com os três vídeos desligados, somente ouvindo.

- Eu, como diretor e espectador, ao somente ouvir a conversa entre as duas moças, tive a sensação de estar acompanhando uma chamada telefônica, o que me levou também a imaginar como as duas personagens estavam em suas respectivas casas.

- As duas atrizes comentaram sobre como passar a cena sem ver uma à outra e nem estarem sendo vistas levou à uma espécie de maior concentração. Conjecturamos que, talvez, essa “maior concentração” tenha vindo como consequência do relaxamento da pressão de estarem sendo vistas.

- Lemos e passamos o mesmo trecho mais duas vezes, como de costume.

- Passamos, então, à leitura e improvisação do trecho 8.

- Após a terceira improvisação, faço às atrizes a mesma pergunta que fiz no primeiro dia de ensaio: “Quanto tempo vocês acham que vocês ficaram juntas antes de se separarem?”. Relembrei as atrizes de que havia programado de refazer essa pergunta em algum momento futuro dos ensaios, quando já tivéssemos passado a maior parte do texto e as circunstâncias estivessem mais definidas.

- As respostas das duas, no entanto, ainda continuaram a se diferir, com Rebeca sentindo que haviam ficado juntas por um período mais curto (de dois a três meses) e Isabella acreditando que ficaram juntas por mais tempo (mais de um ano). Perguntei, então, se estavam contando esse período a partir do momento em que começaram a ficar, mas ainda não namorar, ou se estavam levando em conta somente o período de namora especificamente. Ambas responderam que estavam contando desde o momento que começaram a ficar, o que, portanto, não resolveu a questão.

- Decidi, então, que faria pela terceira vez a mesma pergunta ainda mais para frente nos ensaios.

- Passamos, então, ao ensaio do trecho 9.

- Em alguns momentos das passadas desses dois últimos trechos ainda tentamos manter o vídeo de Isabella e Rebeca ligados, mas a instabilidade do sinal não permitia a permanência do vídeo. No fim, fizemos o ensaio todo praticamente sem nos ver.

- Os três últimos trechos da cena têm uma característica interessante: eles são formados por uma espécie de discussão filosófica acerca da possível “perfeição” do universo e das coisas, com as duas personagens conjecturando sobre como nós, como ser humanos, costumamos a nos acharmos perfeitos e como cobramos isso dos outros. As constantes “alfinetadas” que uma personagem dava na outra nos trechos anteriores, aqui, não acontece. Isabella chegou até mesmo a sentir que sua personagem, no trecho 9, após a fala “A gente não é perfeito.”, da personagem de Rebeca, dá uma cantada na ex-namorada, com a resposta “Ou será que a gente é?”. Rebeca diz não ter percebido a fala como cantada, o que nos gerou alguns risos. Comentamos como, em um relacionamento (e mesmo em toda a vida), não necessariamente entendemos tudo que a outra pessoa quer dizer, e muitos mal-entendidos são cometidos.

- A personagem de Rebeca, assim como aconteceu com a personagem de Isabella no primeiro dia de ensaio, também acabou por “receber um nome”, Carol.

- Outra circunstância que também se concretizou durante uma das “conversinhas” do ensaio hoje foi a de que as personagens, para ambas as atrizes, terminaram seu relacionamento antes do início da quarentena, e não depois. ente das atrizes – como escreve Demidov – organizou as informações absorvidas sobre seus personagens e levou-as a terem essa sensação específica, igual para ambas, que de haviam terminado antes da quarentena. Como é sugerido pelo teatrólogo russo, então, não impus a minha interpretação sobre a das atrizes, porque, se assim o fizesse, estaria impedindo o crescimento espontâneo do embrião de seus personagens, e correria o risco de acabar com suas vidas.

- Por fim, releemos e passamos os três últimos trechos de uma vez, sem interrupção.

- As atrizes sentiram que suas personagens, mesmo no fim da cena concordando que não é uma boa ideia continuarem conversando, vão conversar novamente no futuro, e talvez até voltem a ficar juntas. Isso pelo fato de que ambas sentem que as personagens ainda se gostam, e que ainda têm certa esperança em uma retomada do namoro.

- Perguntei a elas se sentiam que, comparando com o início do primeiro ensaio, seus personagens estavam crescendo dentro delas, ao que elas responderam que sim, que, com as repetições, estavam cada vez mais imersas no mundo da cena. Rebeca também afirmou que era a primeira vez atuando que sentia estar realmente apaixonada por uma outra personagem (Júlia).

- Para finalizar, então, o ensaio, perguntei às duas o que sentiam que suas personagens mais queriam na vida (suas “Supertarefas”, como chamaria Stanislávski). Isabella respondeu que, naquele momento, o que Júlia mais queria era voltar com Carol, e Rebeca disse que o que Carol mais queria era estabilidade, e também voltar com Júlia.

- As atrizes agora, já podem procurar memorizar todo o texto, e, para o próximo ensaio, deixei para elas a tarefa de escreverem o “passado” de suas personagens, do momento em que nasceram ao momento do início da peça.

ENSAIO 4 – 20/08/2020

- Passadão.

- Começamos o ensaio com a leitura do que as atrizes escreveram do passado de seus personagens. Isabella, no entanto, esqueceu de escrever seu passado, então somente Rebeca leu o que escreveu.

- Esse “passado”, como mencionado no relatório do ensaio anterior, deve compreender desde o nascimento da personagem até o momento em que a cena se inicia. O tamanho do texto (se terá 5 linhas ou 2 páginas) depende do próprio ator. Desde que ele abarque do nascimento ao início da cena no que escreve, o tamanho do texto é indiferente.

- Eu, como diretor, entretanto, não me atentei no ensaio anterior a pedir para que as atrizes escrevessem os passados na primeira pessoa (como era pedido por Stanislávski e também por Demidov, quando o ator estivesse falando sobre seu personagem). Rebeca, então, escreveu tudo na terceira pessoa. Ainda no início de sua leitura, assim, pedi para que parasse. Me desculpei por ter esquecido de avisar esse ponto importantíssimo que era a utilização da primeira pessoa e pedi para que recomeçasse a ler, mas mudando as palavras, para que, ao invés de ler “Ela”, lesse “Eu”. E assim Rebeca o fez.

- Terminada a leitura, agradei, e pedi para que a atriz me enviasse uma cópia do que escreveu, a qual segue logo abaixo:

“Passado Carol – 25 anos

- Infância – Carol era tímida e muito estressada. Quando criança, brigava por qualquer coisa e às vezes acabava afastando os coleguinhas. Carol foi criada pela mãe e pela avó, mas desde criança não gostava muito de coisas cor de rosa nem entendia direito as coisas que eram ‘pra meninas’.

- Adolescência – Na adolescência, Carol se tornou mais extrovertida, com vários amigos e algumas amigas. Tinha uma visão mais conservadora das coisas, e estudou em escola pública até a 6ª série, depois estudou em duas particulares. Ela nunca tinha se apaixonado e não era muito ligada nisso de romantismo, mas beijava uns meninos na escola e beijou, uma vez, uma menina no banheiro.

- Juventude/início da vida adulta – Carol mantinha contato com a mãe e avó à distância, mas sabia que uma cuidava da outra. A mãe era trabalhadora do lar e babá na mesma casa há 27 anos, mas faltava pouco para conseguir aposentar. A avó tinha umas economias guardadas mas quase não gastava, e ainda tinha uma saúde boa. Carol foi cursar engenharia mecânica numa faculdade particular com PROUNI, e na faculdade, beijou alguns caras e mais duas meninas até perceber que é lésbica. Depois de um tempo conheceu a Júlia, e foi se apaixonando até que elas começaram, de fato, o namoro. A mãe e a avó da Carol não aceitaram tão bem, mas viram que o namoro fazia bem para ela. No fim do ano a relação tava com algumas questões, e a quarentena balançou mais ainda, mas ela ainda sente algo por Júlia.”

- Pedi a Isabella que escrevesse em casa seu passado e depois também me enviasse, e que lia o texto no ensaio seguinte.

- Informei às duas atrizes que, no ensaio seguinte (o último), realizaria uma entrevista com elas como personagem, com o intuito, assim como a escrita do passado, de ajudar a preencher os acontecimentos de vida de seus papéis.

- Passamos, então, a leitura de toda a cena (todos os seis trechos), a qual, cronometrada, levou cerca de quinze minutos.

- Em seguida, fizemos o primeiro passado de tudo que já tínhamos.

- Também cronometrei a passada, que durou vinte e cinco minutos.

- Não utilizei, no ensaio de hoje, a técnica do “suporte” em nenhum momento.

- As atrizes aparentaram já ter memorizado grande parte das palavras exatas do texto e, mesmo em partes em que tal exatidão não foi encontrada, as intérpretes não apresentaram dificuldades em falar o texto com suas próprias palavras.

- Após a passada, comentei com Isabella e Rebeca que havia achado muito interessante ver a toda cena passada de uma vez, sem interrupções, e como a melodia (o “ritmo”) de cada trecho se tornou mais evidente quando interpretados como uma unidade. Perguntei então às atrizes como suas sensações em relação a passada. Ambas comentaram que a sensação de terem passado todos os seis trechos de maneira ininterrupta levou-as a se situarem de forma mais imersiva na situação de suas personagens. Perguntei a Rebeca, então, como Isabella estava durante a passada (a comum pergunta). Neste momento, no entanto, o sinal de minha internet caiu repentinamente, e mal pude entender uma frase do que foi dito por Rebeca. Não pedi, no entanto, que repetissem o que haviam falado, por acreditar que suas impressões sobre o que

vivenciaram são mais importantes para elas mesmas do que obrigatoriamente para mim como diretor.

- Lemos, então, novamente a cena toda.

- Passamos, em seguida, os seis trechos pela segunda vez.

- O tempo cronometrado, agora, marcou vinte minutos. A duração da cena, então, aparentemente oscilava entre vinte e vinte e cinco minutos.

- Perguntei à Isabella como Rebeca estava durante a passada, e a atriz respondeu que, comparado a passada anterior, Rebeca parecia estar mais calma. Rebeca confirmou a impressão de Isabella.

- Como o horário marcado para o fim do ensaio já se aproximava, decidi passar as próximas tarefas que as atrizes deveriam preparar para o último ensaio. O sinal de internet de Isabella, no entanto, caiu, e ela foi desconectada da chamada de vídeo. Rebeca e eu encerramos, então, a chamada, e enviei as tarefas pelo nosso grupo no *WhatsApp*.

- Pedi para que, sem racionalizar demais e seguindo principalmente sua intuição, escolhessem, dentre suas próprias roupas, alguma que sentiam que seu personagem usaria, e que trouxessem esse figurino para o próximo ensaio. A mesma atenção também para o cabelo, caso sentissem que fosse necessário. Em relação à maquiagem, que utilizassem alguma somente se sentissem que a personagem estaria usando maquiagem para aquela ocasião.

- Pedi também para que escrevessem um pequeno relatório de como havia sido o ensaio, para elas, até então, focando principalmente no desenvolvimento de seus personagens. Pedi para que escrevessem de forma intuitiva, sem racionalização excessiva, não buscando necessariamente uma forma “acadêmica” de escrita.

- Relembrei Isabella de me enviar, de casa, a escrita do passado de seu personagem.

- Avisei, também que o ensaio seguinte seria gravado, para que já tivéssemos a sensação de que alguém estaria assistindo.

ENSAIO 5 (último) – 25/08/2020

- Passadão.

- No fim do ensaio passado, pedi para que cada uma das atrizes escrevesse um curto “relatório” – informal e baseado principalmente em suas sensações em relação à construção de seus personagens – sobre como havia sido o processo para cada uma delas até então. Ambas me enviaram o relato pelo *WhatsApp*, antes do início do ensaio em si. Seguem, abaixo, os relatos:

“O processo foi interessante para ver como o teatro pode ser adaptado em tempos de pandemia. Às vezes mesmo com a instabilidade da internet, conseguimos adaptar isso para a cena, o que tornou tudo mais natural. Foi interessante ensaiar e testar essa ferramenta para nosso ensaio. O que me tornou mais presente e preparada para agir com os imprevistos causados pela instabilidade da internet.” – Isabella Alves.

“Como tem sido o processo:

No começo tinha minhas dúvidas com relação ao processo, por não ter participado antes de uma experiência online, mas quando o processo começou, essas inseguranças foram se dissipando. A experiência online, embora não tenha alguns elementos que a experiência

presencial proporciona, também oferece uma sensação de imersão, especialmente com o método de Demidov, que traz essa sensação de que estamos de fato vivendo aquela situação. Acredito que consegui desenvolver muito bem minha personagem ao longo dos ensaios, até mesmo porque às vezes o vídeo dava defeito e tive experiências de ouvir só a voz da Júlia (no caso a Isa), o que me gerava uma certa ânsia de conseguir ver ela no vídeo. Também acredito que a cena traz uma certa melancolia, algo presente nos últimos meses por conta da quarentena, então não foi difícil entrar nesse estado de vivência.” – Rebeca Zambotti.

- Começando, então, o ensaio. Perguntei se as atrizes haviam escolhido o figurino de seus personagens (tarefa que deixei no fim do último ensaio) e se estavam vestidas com ele. Elas disseram que sim.

- Pedi a Isabella que lesse o passado que havia escrito para sua personagem, Júlia:

“Fui criada pela minha mãe (ela e meu pai se separaram quando eu ainda era bem nova) e ajudei a criar meu irmão mais novo. Isso sempre colocou muita responsabilidade sobre mim, sinto que devo cuidar da minha mãe e de meu irmão sempre. E sinto que isso acabou fazendo com que eu amadurecesse mais rápido do que devia. Na minha adolescência namorei com alguns caras, mas não achava eles tão interessantes, como achava as garotas. Aos poucos fui percebendo que o que sentia não era apenas admiração por elas. Comecei fazendo faculdade de pedagogia e em seguida mudei pra psicologia. Quando conheci a Carol, não acreditava muito nisso de que talvez duas pessoas pudessem ficar o resto da vida juntas por escolha. E a primeira vez que consegui dizer eu te amo pra alguém com quem me relacionei foi pra ela.”

- Segui, então, com a entrevista das personagens. Comecei com Isabella, que havia acabado de ler seu passado em voz alta.

- A Isabella, perguntei se era feliz, ou se costumava ter altos e baixos bem definidos em seu humor, ao que ela respondeu que, na maior do tempo, tinha seu humor equilibrado, sem constantes picos de alegria e tristeza. Perguntei também se já havia namorado antes de conhecer Carol, e ela disse que já havia sim – como escreveu no passado –, mas não em uma intensidade tão grande como foi o relacionamento com a ex-namorada. Foi, segundo ela, o primeiro namoro “de verdade” que teve. Voltei, então, à recorrente questão do período de tempo pelo qual ela e Carol haviam namorado, e a resposta foi que ficaram juntas por mais ou menos dois anos. Para terminar, perguntei se se achava uma pessoa “difícil”, ao que ela respondeu que tanto ela quanto Carol eram “difíceis” em suas maneiras. Encerrei, então, a entrevista.

- Passei à entrevista de Rebeca. Comecei fazendo a mesma pergunta que havia feito para Isabella, se se achava uma pessoa “difícil”. Rebeca/Carol respondeu que sim, que se achava “difícil”, e, à minha pergunta seguinte sobre qual das duas ela achava que era a mais “difícil”, ela disse que era ela, que sentia, às vezes, que não escutava Júlia, e que cobrava dela coisas que não deveriam ser cobradas. Disse, também, ao ser questionada, que não havia nunca namorado antes de conhecer Júlia. Comentou também que estava envolvida em alguns projetos de arquitetura, e que gostava do que fazia. Perguntei sobre ter amigos, e ela respondeu que não tinha muitos, e que costumava se sentir sozinha, mas que, ao mesmo tempo, tentava não pensar muito nisso e só seguir com a vida. Encerrei, então, a entrevista.

- Fomos, então, à primeira leitura do dia do texto.

- Após a leitura, passamos toda a cena.

- Isabella, procurando um bom sinal para sua internet, se movimentou durante toda a passada.

- Essa passada, cronometrada, durou cerca de dezoito minutos, dois minutos a menos que a última passada do ensaio anterior (e sete minutos a menos que a primeira daquele dia).

- Por causa da duração mais curta, questionei às atrizes se, por um acaso, haviam esquecido alguma parte do texto, ao que elas responderam que sim, que haviam pulado, sem querer algumas partes. Pensei, no momento, que essa talvez pudesse ter sido a razão pelos minutos a menos da passada.

- Comentei, também, como que as partes que haviam sido esquecidas, para mim, que estava assistindo, não ficaram visíveis, como se houvesse acontecido um “buraco”.

- Notei, também, que o “clima” dessa passada, ao contrário das dos dias anteriores, havia sido menos melancólico (quase que descontraído), ao que as atrizes confirmaram que tiveram a mesma sensação. Questionando o possível motivo para tal mudança de “clima”, foi levantado o fato da constante movimentação de Isabella durante a cena, o que, segundo a própria atriz, talvez tenha a levado a ficar mais descontraída, o que teria afetado também Rebeca.

- Passamos, então, à segunda leitura do texto.

- Essa leitura teve sua importância salientada, pelas atrizes terem esquecido certos trechos em sua última passada.

- Em seguida, passamos toda a cena de novo.

- Cronometrada, a segunda passada durou ainda menos que a anterior: dezessete minutos.

- As atrizes, desta vez, não pularam nenhuma parte do texto,

- Comentando sobre a duração ainda mais curta da passada, e o fato de que tal duração não se devia, víamos agora, ao esquecimento de partes do texto (porque, desta vez, as atrizes não esqueceram), levei às atrizes a questão de qual poderia ser o motivo da cena estar terminando cada vez mais rápido. Rebeca respondeu que, talvez, o motivo fosse o fato de que tanto ela quanto Isabella estavam, a cada ensaio, mais dentro das circunstâncias dos personagens e reagindo mais prontamente aos estímulos e falas que chegavam até elas.

- Perguntei também sobre se o uso do figurino durante o ensaio havia mudado algo.

- Rebeca respondeu que não havia sentido muita diferença, e o mesmo foi dito por Isabella. Rebeca perguntou se podia escolher, para a apresentação, outro figurino, ao que respondi que sim, que ficassem livres para mudarem as roupas se achassem necessário.

- Ambas, no entanto, comentaram como a entrevista no início do ensaio parecia tê-las ajudado a intensificar a vivência de seus personagens durante o ensaio.

- Em seguida, encerrei o último ensaio.

APRESENTAÇÃO – 29/08/2020

- Marcamos a apresentação para às 20 horas, no *Instagram*.

- De antemão, mais cedo no dia, combinei com as atrizes, pelo *WhatsApp*, como seria dada a preparação para a apresentação.

- Rebeca, alguns minutos antes das 20 horas (19:58), iniciaria uma *LIVE* no *Instagram*, e, logo em seguida, tamparia sua câmera. Isabella, então, entraria na *LIVE* iniciada por Rebeca,

e também tamparia sua câmera. A “câmera tampada”, no caso, seria um código para indicar que as personagens não estavam online na chamada de vídeo.

- Assim que se passassem dois minutos das 20 horas (20:02), Rebeca destamparia a sua câmera, iniciando a peça. Isabella, então, alguns segundos depois, também despamparia sua câmera, e a conversa entre as personagens teria seu início.

- No fim da peça, Rebeca, ao “sair da chamada de vídeo”, tamparia sua câmera. Isabella, após sua última fala (“É isso aí...”), também tamparia a sua, e a apresentação se encerraria.

- Apresentamos, então, a peça.

- A duração foi de dezoito minutos cronometrados.

- Tudo o que foi combinado (o tampar e destampar das câmeras, o início da apresentação às 20:02...) saiu como planejado.

- Nenhum problema de conexão ocorreu. Quando Isabella, em alguns momentos, no entanto, falava afastada demais de seu microfone e não podíamos escutá-la muito bem, Rebeca pedia para ela falar mais alto (como a personagem realmente faria na situação), e o problema era resolvido.

- Em relação ao texto, as atrizes falaram ele todo, trocando uma hora ou outra as palavras escritas exatas por algumas com um significado próximo (como a última fala de Isabella, que, no papel, é “É isso aí”, e, na apresentação, foi dita como “Até” pela atriz), o que não vejo como um “erro”.

- Silêncios e pausas não foram tão frequentes, mantendo o ritmo dos últimos ensaios.

- Uma média de 20 pessoas acompanharam a *LIVE*.

- Gravei a apresentação pela tela do meu celular, e postei-a no *YouTube*⁴².

- Após a apresentação, em nosso grupo no *WhatsApp*, conversamos um pouco sobre como foi, para cada um, a apresentação.

- Eu expressei como estava ansioso antes da apresentação, com as mãos tremendo, ao que Rebeca e Isabella também disseram que estavam tremendo. Essa sensação de ansiedade, para mim, foi tão intensa quanto a ansiedade que sinto ao estar para apresentar de modo presencial, não “online”.

- As atrizes também comentaram como, durante a apresentação, sentiram que a cena estava mais intensa do que nos ensaios. Essa “intensidade”, no entanto, não teria sido prejudicial, e sim teria as ajudado a mergulharem ainda mais fundo no mundo de suas personagens, e vivenciarem mais profundamente o momento. estímulos que as afetavam.

- O nervosismo antecedente à cena, segundo elas, também foi, ao decorrer da apresentação, se dissipando. Eu, entretanto, não posso dizer o mesmo, permanecendo ansioso do começo ao fim. Acredito que isso se deu pelo fato de me preocupar com a possibilidade de queda do sinal de internet das atrizes (o que não aconteceu).

⁴² O link para a gravação: <https://youtu.be/xu2IpdBthn0>.

APÊNDICE B – RELATÓRIO DO TREINAMENTO NO ESTÚDIOLAB

PERÍODO 1 – 2018.1 (MARÇO A JUNHO DE 2018)

- A turma deste período é composta por mais de dez alunos, sua grande maioria pertencentes ao primeiro período da graduação em Teatro da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ).

- Começo o primeiro encontro – assim como começaria todos os encontros deste e de todos os períodos seguintes – com um “relaxamento”.

- Peço aos alunos que se deitem no chão, na posição que acharem ser de maior conforto.

- Coloco, então, uma música de cerca de oito minutos que considero ser relaxante (*Weightless*, de Marconi Union), e peço para que todos simplesmente fechem os olhos.

- Em seguida, dou as seguintes instruções: que não interfiram consigo mesmos; que não tentem “relaxar”; que aceitem seus estados do momento (se estão tristes, aceitem que estão tristes; se estão ansiosos, aceitem que estão ansiosos); que não tentem distensionar partes do corpo (se a perna esquerda está tensa, deixe ela tensa; se o olho está tranquilo, deixe ele tranquilo); que não tentem impedir pensamentos (se veio um pensamento qualquer, deixe ele vir). Resumindo: peço para que os alunos não interfiram consigo mesmos.

- A música, assim, chegando ao fim, peço aos alunos para irem “acordando”, sem pressa, “no seu tempo”.

- Em seguida, sentamos todos num círculo, e peço dois voluntários.

- Iniciamos, então, o trabalho sobre o primeiro *étude* do treinamento.

- Dou uma fala para cada aluno (uma pergunta simples e uma resposta simples, como: “Você está com calor?”, “Estou um pouco.”).

- Peço para que repitam as falas umas duas ou três vezes, para que as memorizem.

- Em seguida, peço para iniciarem a improvisação quando quiserem, sem alterar as palavras dadas, e não dou mais direções

- Os alunos dizem suas falas – normalmente rápido demais – e encerramos o *étude*.

- Sem maiores explicações, peço para que repitam novamente suas falas.

- Desta vez, no entanto, dou algumas sugestões: “Não precisam correr”, “Falem só quando sentirem vontade”.

- Além disso, peço também para que, logo antes de iniciarem a improvisação, “joguem o texto fora” e que “esvaziem a cabeça” por um ou dois segundos.

- Então, peço para que iniciem a improvisação “Quando quiserem”.

- Desta vez, também entro com a técnica do “suporte”.

- Assim, ao decorrer do *étude*, ao perceber a mínima manifestação de insegurança vinda dos atores eu, cuidadosamente, digo “Isso... Isso... Sem pressa...”, “Isso... Muito bom...”.

- A frequência dessas intervenções, neste início, é enorme – quase desesperada –, como se, naquele momento, eu estivesse ensinando uma criança a andar, e estivesse alerta para qualquer sinal de desequilíbrio.

- Terminado o *étude*, parabenizo os atores.

- Isso porque, após seguirem estas primeiras instruções (“Sem pressa” e “Falem só quando sentirem vontade”), a cena já ocorre de forma muito mais tranquila.

- Pergunto, então, a cada um deles, como o outro estava: “Como [o nome do outro ator] estava?”

- Explico que é um “chute”, e que não há uma resposta “correta”.

- Após a resposta do interrogado, confiro com o outro ator se ele realmente “estava assim”.

- E inverte as perguntas

- Sugiro, então, que façamos o *étude* mais uma vez.

- Repetimos novamente as falas e peço novamente para que esvaziem suas cabeças e joguem o texto fora.

- Incluo, no entanto, mais uma indicação: “Deixem o corpo livre”, e dou alguns exemplos: “Se a mão de vocês quiser mexer, deixe ela mexer”, “Se quiserem levantar, podem levantar”, “Se quiserem deitar, podem deitar”.

- Digo, então, para iniciarem “Quando quiserem”.

- Assim, durante o andamento da cena, eu continuo direcionando com um “suporte” constante, lembrando os atores de que não precisam correr, de que falem só quando quiserem falar, e de que deem liberdade a seus corpos.

- A cena termina.

- Faço novamente a pergunta “Como [o nome do outro ator] estava?” a cada um deles e, depois, acrescento com “Qual a relação de vocês, será? Será que vocês são primos, amigos, irmãos...?”

- Alerto os alunos, no entanto, para que respondam sempre partindo de suas sensações genuínas ocorrentes durante o *étude*, e não de uma racionalização fria (no sentido de “Hm, na minha fala eu falo de pescar, então eu sou um fazendeiro, e, por causa disso, eu devo ser...”).

- Caso sintam dúvida em relação a quem são como personagens, não insisto demais na pergunta.

- Vamos, então, passar o *étude* uma última vez.

- Adiciono, aqui, as duas últimas indicações: “Se vier algum sentimento, deixe ele vir” e “Se um pensamento quiser vir, deixe ele vir”. A questão dos sentimentos inclui também aceitar seu estado emocional do momento (“Se você está ansioso, aceite que você está ansioso, não tem problema”), e também digo isso aos atores.

- Repetimos as falas e digo para começarem “Quando quiserem.”

- Assim como nas passadas anteriores, insisto no “suporte”, sempre atento às demonstrações de insegurança por parte dos alunos.

- Após terminada a cena, faço novamente a pergunta de como o outro ator estava, e, talvez, faço outra com o mesmo propósito da “Qual a relação de vocês” (fortalecer as circunstâncias), como: “Onde vocês estão, será?”, ou “Está de dia ou de noite?”, ou ainda “O que vocês estavam fazendo antes?”.

- Passo, então, a uma segunda dupla, e repito basicamente os mesmos passos que fiz com os dois primeiros atores, escolhendo sempre (para cada *étude* diferente) novas falas inventadas na hora por mim.

- Tendo todos da turma tido uma primeira experiência com os *études*, seguimos para o encerramento do encontro.

- Para tanto, sentamos todos novamente em um círculo, fechamos os olhos, e fazemos um rápido agradecimento ao trabalho realizado no dia e a todos que compareceram ao encontro.

- Abrimos os olhos, e encerramos

- Os encontros seguintes (trabalhamos uma vez por semana, num dia fixo) seguem de forma muito similar ao que foi feito no primeiro dia: uma dupla por vez faz um *étude*, repetindo-o três ou quatro vezes, comigo ainda dando frequente “suporte”.

- Essa “frequência”, no entanto, vai, aos poucos, diminuindo, ao decorrer de minha percepção de que os alunos estão ficando cada vez mais confiantes no que estão fazendo.

- As falas dadas às duplas também vão se tornando mais extensas e complexas: se, no primeiro dia, apenas uma pergunta e uma resposta eram dadas, agora, no terceiro ou quarto encontro, cada ator já recebe de três a quatro falas, gerando pequenas cenas.

- As situações dos personagens também podem ir ficando, pouco a pouco, mais distantes do mundo real, com, por exemplo, príncipes sendo interpretados e acontecimentos mais trágicos sendo introduzidos.

- No último terço do período, iniciamos a montagem de algumas peças-curtas.

- Para tanto, peço que os alunos se separem em grupos (quatro foram formados e um ator fez um monólogo) e, depois, para que escolham um texto de seu interesse para trabalharem.

- Sugiro algumas peças-curtas de Tennessee Williams, e os seguintes textos do dramaturgo são escolhidos: *Fala Comigo como a Chuva e me Deixa Ouvir* e *Retrato de uma Madona* (2012). Os três outros grupos escolhem peças distintas: um trabalha com a *Cena IX* do texto *Esta Criança*, de Joel Pommerat, sobre uma mãe que é chamada para identificar o possível corpo de seu filho; outro escolhe *Em círculos*, de Mateus Milani, que trata de uma discussão de relacionamento entre dois jovens; e o último (o ator do monólogo) escolhe um trecho da peça *Mãe Coragem*, de Bertold Brecht, no qual a personagem Mãe Coragem descobre que seu filho foi fuzilado.

- Todos os encontros que se seguem até o dia das apresentações (mais ou menos cinco encontros) são focados no trabalho sobre as peças, com os atores mostrando para mim, a cada semana, como estavam as cenas e eu retornando com indicações relacionadas às atuações.

- O resultado final geral de todos os grupos, no entanto, acaba por não ser o que eu particularmente esperava – não necessariamente por questões ligadas às atuações, mas pela montagem como um todo das peças.

- Trabalharmos em montagens, percebo, pode ter sido equivocado, e uma pressão desnecessária foi posta sobre os alunos, os quais tiveram, ao meu ver, pouquíssimo tempo para o preparo das peças, e nem tempo o suficiente de treinamento.

- Com as apresentações, encerramos o período.

PERÍODO 2 – 2018.2 (AGOSTO A NOVEMBRO DE 2018)

- Novamente cerca de um pouco mais de dez alunos participam do treinamento, muitos deles vindo diretamente do período anterior.

- Os primeiros encontros se dão da mesma forma que no período anterior.

- No início, todos sentamos num círculo, com pequenas falas e um “suporte” constante.
- Aos poucos vamos “desconstruindo” o círculo e um pequeno “palco” vai sendo formado, com os atores apresentando já à nossa frente, e não mais sentados ao nosso lado (num círculo).
- Essa transição da formação de “círculo” para “palco-público” se dá a medida que os alunos vão, aos poucos, perdendo a timidez, vão ganhando confiança o suficiente para que, caso sintam vontade de se levantar e andar, simplesmente se levantem e andem, sem julgamento. A partir de um certo momento, assim, o formato “palco-público” já é constante.
- Introduzo também o fato de que, se quiserem, os alunos podem começar a utilizar objetos espalhados pela sala para fazerem os *études*, como mesas e cadeiras.
- Podem, também, mudar a iluminação do ambiente, fechando cortinas e apagando luzes.
- Tanto a transição do formato de “círculo” para “palco-público” quanto a utilização de objetos nos *études*, sublinha-se, são práticas já utilizadas desde o período anterior.
- Algumas coisas, entretanto, decido experimentar de novidade.
- A partir de, mais ou menos, um mês de treinamento, começamos todos os encontros (após o relaxamento) com a leitura de pequenos trechos dos escritos de Demidov, que eu traduzo para do inglês para o português e trago impresso para os alunos⁴³. Após a leitura, fazemos uma rápida discussão sobre conteúdo do texto, e só então seguimos para a prática.
- Experimento também um novo tipo de exercício – esse não sugerido por Demidov, mas uma ideia minha –: deixo os atores sozinhos por cerca de dez minutos, e peço para que, neste tempo, eles preparem sozinhos um *étude*, ao qual, depois, eu só assisto e não dou nenhum “suporte”. Após a mostra, dou meu retorno, faço perguntas relacionadas às circunstâncias dos personagens, e repetimos o *étude* mais uma ou duas vezes, dessa vez comigo, se necessário, interferindo com frases de apoio. Utilizo este exercício até hoje.
- Outra variação dos *études* que introduzo são os *études* com três pessoas ou mais – que também não são descritos Demidov.
- *Études* individuais (“monólogos”) também são experimentados, estes sugeridos por Demidov caso seja decidido trabalhar dificuldades específicas de um aluno.

⁴³ Alguns desses trechos são: “Ações Físicas”, “Embrião”, “Freios”, “Movimentos automáticos” e “O Limiar da Vivência Criativa”.

- Finalmente, no último terço do período (meio de outubro ao fim de novembro), passo, a partir de então, a eu mesmo escrever pequenas cenas (quase como *études* maiores), e a trabalhar essas cenas como sendo as cenas finais do período.

- Ensaíamos as cenas nesses últimos encontros, e focamos somente nas atuações dos atores, não focando em figurino, cenário, etc.

- Digo, no entanto, que, se quiserem, podem, por conta própria, trazer algo além para os ensaios – como, de fato, algum figurino –, mas que isso não é de forma alguma uma obrigação.

- Eu, como professor e diretor, estou agora também presente em todos os ensaios, que acontecem somente nos dias marcados dos encontros, e não mais também em outros horários sem mim, fora dos encontros.

- Uma mostra final também ocorre, com os alunos apresentando essas ceninhas para algumas pessoas interessadas em assistir.

- Deixo para essas pessoas, no entanto, bem claro que o que assistirão não serão cenas “prontas”, com figurinos e tudo mais, mas uma *mostra* de fim de período, e só. Isso tanto para não criar falsas expectativas no público quanto também para não pressionar demais os alunos a terem que apresentar uma cena “perfeita”.

- O resultado dessa mostra – ao contrário do que aconteceu no período passado – se mostra, a meu ver, muito positivo, com algumas discussões entre o público e nós do Estúdio acontecendo ao fim de cada cena.

- Encerramos, então, o período.

PERÍODO 3 – 2019.1 (MARÇO A JUNHO DE 2019)

- Este período conta com apenas três alunos constantes⁴⁴.

- Neste caso, a turma é formada por um novo aluno da graduação em Teatro, uma estudante de jornalismo também da universidade, e um recém-formado do ensino médio (este, portador de autismo).

- O primeiro encontro se dá da mesma forma que os primeiros dos períodos anteriores, com um relaxamento, seguido da realização dos primeiros *études* com os alunos.

⁴⁴ É importante lembrar aqui que, como o EstúdioLAB é um grupo de pesquisa aberto, os alunos-atores que se dispõem a participar do treinamento têm total liberdade de continuar ou não comparecendo aos encontros. É comum, portanto, que ocorra uma certa filtragem com o passar das semanas, e que continuem assiduamente participando do treinamento aqueles que realmente demonstram um interesse genuíno pelo trabalho.

- Começo, no entanto, a partir do segundo encontro, a experimentar *études* compostos somente de ações a serem realizadas pelos atores, e não de palavras

- Tal *étude* se dá da seguinte forma: eu, ao invés de indicar aos atores suas falas, indico suas ações: “Você [ator 1] vai começar deitado. Depois, você [ator 2] vai entrar na sala. Você vai até o ator 1, vai se abaixar ao lado dele. Você [ator 1] vai se sentar, e depois os dois vão se abraçar. Logo em seguida, você [ator 2] sai da sala. E é isso.” Peço, então, para que os atores repitam em voz alta suas ações duas ou três vezes (assim como eles fariam com suas falas), e, em seguida, digo para esquecerem suas ações e esvaziarem suas mentes. Então, digo “Quando quiserem.”

- Além disso, enquanto estou designando aos atores suas ações, ressalto o fato de que se, no meio da improvisação, eles sentirem vontade de realizar alguma outra ação que não as que foram designadas, eles têm total liberdade de o fazer. Se, portanto, entre o ator 2 do último exemplo entrar na sala e se abaixar ao lado do ator 1, ele sentir vontade de ir até a janela e olhar para fora, ele pode sim – e *deve*, se esse for seu impulso – fazer isso. Ressalto algumas vezes esse fato durante o “suporte”, buscando assegurar os atores dessa liberdade.

- O foco do treinamento, no entanto, ainda mantenho como sendo o *étude* com palavras.

- No último terço do período, finalmente, trabalhamos de novo sobre cenas escritas por mim (os “*études* maiores”).

- Tal trabalho dura cerca de três encontros, mas, desta vez, não apresentamos essas cenas.

- Passamos, então, a um segundo trabalho de estudo de cena (“*scene study*”, como traduzido por Malaev-Babel para o inglês nos livros de Demidov), com trechos de peças inteiras.

- Esse trabalho se dá da mesma forma que o trabalho anterior sobre as cenas, e perdura por dois encontros.

- Levo aos encontros, para tanto, duas peças: *Casa de Bonecas* (um drama naturalista de Henrik Ibsen) *O Doente Imaginário* (uma comédia de Molière).

- Escolhemos juntos, então, um trecho de cada peça para trabalharmos. Como um dos atores – o aluno de Teatro – deixa de comparecer, no fim do período, aos encontros, escolhemos cenas que são compostas por dois personagens. Os trechos escolhidos são a cena inicial de *Casa de Bonecas* (com Nora entrando contente em casa e conversando com Torvald sobre o novo emprego dele) e a cena também inicial de *O Doente Imaginário* (na qual Argan, o doente imaginário, faz contas e depois briga com sua empregada, Toninha).

- Trabalhamos, primeiro, com a cena de *Casa de Bonecas*.

- Peço aos atores que leiam a cena toda utilizando a “Leitura Emocionalmente Tátil” recomendada por Demidov, que consiste, basicamente, em uma leitura lenta e com pausas a cada palavra, sem tentativa de “interpretar” as falas, seguida de uma segunda leitura agora de forma “livre”, deixando o texto sair “como ele quiser”.

- Após a leitura, passamos a cena pela primeira vez, com as palavras ainda improvisadas pelos atores.

- Pergunto, então, como cada um acha que o outro estava (assim como é feito nos *études*).

- Lemos a cena pela segunda vez (desta vez já de forma “livre”).

- Improvisamos pela segunda vez.

- Faço novamente a pergunta de como o outro ator estava e sigo perguntando sobre como acham que é a relação entre eles (se se gostam, se brigam muito, etc.).

- Em seguida, lemos o texto novamente e passamos a cena uma última vez.

- Tanto a “Leitura Emocionalmente Tátil” quanto a improvisação do texto (seguida da releitura e novamente da improvisação) também pratico com os alunos desde o primeiro período, com a tentativa de montagem das peças-curtas.

- Questiono os atores, então, se notam alguma diferença entre fazer um *étude* e fazer a cena de uma peça, ao que respondem que sim, que, fazendo um trecho de um peça, a sensação é a de que já se sentem mais como o personagem durante a improvisação do que quando fazendo os *études*.

- Chegamos à conclusão de que, talvez, essa sensação de maior imersão se dá pelo fato de que circunstâncias muito mais definidas relativas à vida das personagens já são, nos trechos das peças, apresentadas desde o início e, já tendo antes treinado a não “forçarem” as circunstâncias sobre si durante os *études* – e sim se colocarem *embaixo* delas, como escreve Demidov –, ao ensaiarem um trecho de uma peça, já se relacionam com as circunstâncias que os circundam de forma muito mais passiva e menos racional.

- Antes de finalizar o encontro, fazemos uma última improvisação da cena, mas, desta vez, invertendo os papéis.

- A cena acontece, como esperado, com um ritmo diferente, e a relação entre os personagens também se mostra distinta.

- Finalizamos, então, o encontro.

- No último encontro do período, trabalhamos, por fim, com a cena inicial de *O Doente Imaginário*.

- Tudo segue como no encontro anterior, mas sem inversão de papéis no fim.

- Encerramos, então, o encontro, e, com ele, também o terceiro período

PERÍODO 4 – 2019.2 (AGOSTO A NOVEMBRO DE 2019)

- Neste quarto período, cerca de cinco pessoas comparecem aos encontros, sendo quatro delas da graduação de psicologia da UFSJ e a quinta o aluno autista do período anterior, que continua no treinamento⁴⁵.

- Exponho aos alunos, já no primeiro encontro (em seguida ao relaxamento), meu entusiasmo por estar compartilhando desta experiência com estudantes de psicologia, pelo fato de que, tanto o “sistema” de Stanislávski – que me “iniciou” na pesquisa sobre a vivência cênica – quanto a abordagem desenvolvida por Demidov apresentam ligações nítidas com a área da psicologia, e têm nela – principalmente no caso de Demidov – uma grande base teórica.

- Iniciamos, então o treinamento prático.

- É a primeira vez, no entanto, que inicio o treinamento introduzindo os alunos a *études* somente com ações.

- É escolhida, então, uma primeira dupla, à qual designei algumas poucas ações específicas.

- Como a forma de se trabalhar ações na técnica de Demidov se dá (como já relatado) da mesma maneira que se trabalha as falas, as etapas de se introduzir aos alunos os dispositivos necessários – segundo Demidov – à vivência cênica (não correr, fazer só quando sentir vontade, dar liberdade ao corpo e aos sentimentos...) ocorre praticamente do mesmo jeito, com exceção, obviamente, das observações relativas especificamente ao texto falado (“Deixe o *texto* sair como ele quiser...”).

⁴⁵ Na verdade, um aluno da graduação em Teatro compareceu sim a alguns encontros, mas não de forma tão assídua e constante quanto os outros, começando a frequentar o Estúdio no terceiro ou quarto encontro e não terminando o período.

- Como os quatro estudantes de psicologia praticamente não haviam tido ainda nenhuma experiência prática com teatro (tirando uma oficina descrita como “traumática”⁴⁶ por uma das alunas), é nítida a timidez de todos os quatro ao realizarem os *études*: risadinhas acontecem, rostos ficam vermelhos, e, ao serem questionados sobre o *étude*, respondem baixo e com poucas palavras.

- No caso das risadinhas – que acontecem durante os *études* –, eu sigo o conselho de Demidov e dou o seguinte “suporte” aos alunos: “Isso, se quiser rir, ria, não segura...”. Além disso, constantemente reforço aos alunos que o que estão fazendo está correto, que, se estão nervosos, que não precisam tentar disfarçar o nervosismo, que só aceitem esse seu estado presente.

- Seguindo os *études* de ações, introduzo-os então aos *études* “tradicionais”, com palavras.

- Mais risadinhas acontecem, e o “suporte” continua tendo seu lugar de importância.

- Já, no entanto, tendo tido a experiência de trabalhar sobre ações, o trabalho com palavras se mostra, para mim, mais fluido e menos inseguro por parte dos alunos. Indico a eles que, na abordagem que estamos trabalhando, as palavras são ditas seguindo os mesmos princípios colocados para a realização das ações, e eles parecem absorver bem esse fato.

- No fim do primeiro encontro, tendo cada aluno realizado cerca de quatro *études* cada um, já aparentam estar bem mais confiantes sobre suas atuações, e as risadinhas e os rostos vermelhos já, no último *étude*, não são mais tão frequentes.

- Apresento a eles essa minha observação, ao que eles respondem que sim, que também já notam uma diferença de quando realizaram seu primeiro *étude* para o último praticado no dia.

- O desenrolar dos encontros seguintes se dá basicamente da mesma forma que do período anterior: *études* cada vez maiores vão sendo introduzidos, circunstâncias mais específicas vão sendo adicionadas e variações de exercícios são sendo praticadas (monólogos e criação de *études* pelos próprios alunos).

- Em um encontro, no entanto, mais ou menos no meio do período, decido experimentar algo novo: peço que cada um dos alunos escolham a letra de uma música, e que, em seguida, falem essa letra seguindo as indicações de Demidov, como se estivessem fazendo um *étude*.

- Músicas como “Meu pintinho amarelinho” e um funk são escolhidas.

⁴⁶ Na oficina em questão, segundo a estudante, os participantes eram induzidos a se tocarem e correrem de um lado para o outro gritando, e ela, sendo tímida, teria ficado extremamente nervosa.

- O resultado se mostra, no mínimo, curioso. O aluno que escolheu “Meu pintinho amarelinho” ri em alguns momentos de sua fala, mas sempre parecendo estar visualizando em sua mente o que diz, fato que é confirmado após eu questioná-lo sobre isso depois de seu *étude*.

- A aluna que escolheu funk, no entanto, ao dizer a letra, adentra numa espécie de melancolia. Após eu perguntar a ela o que talvez teria a deixado daquele jeito, ela diz que gosta da música e que costuma cantá-la como brincadeira, mas que, ao dizer a letra como se fosse um *étude*, sentiu-se dizendo coisas que não condizem com suas crenças e ideais morais no que se relaciona, por exemplo, ao machismo.

- O “clima” do encontro fica, após esse experimento, um pouco para baixo.

- Fazemos, então, mais *études* tradicionais, e finalizamos o treinamento do dia.

- O período, infelizmente, tem, no início de novembro, um abrupto fim, pelo fato de praticamente todos os alunos – segundo eles – estarem ficando sobrecarregados com os deveres de fim de período da universidade e, com isso, não poderem mais comparecer aos encontros.

- Não chegamos, assim, a trabalhar em cenas de peças nem em cenas escritas por mim.

APÊNDICE C – PEÇA-CURTA “QUARENTENA”**QUARENTENA***de Diogo Rezende***Personagens**

Pessoa 1

Pessoa 2

1 está online esperando 2 entrar. Ela está ansiosa. Alguns segundos se passam. 2 entra.

1: Aleluia!

2: Por que “aleluia”?

1: É que você tava demorando.

2: Um pouquinho só. Como você tá?

1: To bem. E você?

2: To bem também.

Silêncio.

1: Então...

2: Então...

1: Você... Você tá com sua mãe?

2: Aham. Mas ela saiu agora. To sozinha.

1: Hmm.

2: Você tá sozinha?

1: To. Melhor não chamar ninguém pra cá.

2: É, do jeito que tudo tá.

1: Pois é.

Silêncio.

2 dá um risinho baixinho.

1: Que foi?

2: Nada.

1: Fala.

2: Não é nada, bobagem.

1: Hm, sei.

2: Mas você sai de vez em quando, né? Pra ir no mercado, sei lá.

1: Só de vez em quando. Eu como devagar. A comida dura bastante.

2: É mesmo, você é bem devagar.

1: Pois é. Você não é tão mais rápida que eu.

2: A não, imagina. Imagina se fosse.

1: A, vai tomar banho.

1 e 2 riem.

2: Olha, faz tempo que a gente não conversa.

1: Tempo nada, faz umas duas semanas.

2: Ué, isso é tempo. A gente nunca ficou mais do que uns dias sem conversar.

1: Pois é. É que eu tento me ocupar, arranjar coisa pra fazer. O que você anda fazendo?

2: Ficando com minha mãe só. Ajudo ela com a casa. Na verdade eu ajudo a casa com ela, né.

As duas riem.

1: Triste.

2: Até que não. Isso me ocupa também. Me ajuda um pouco.

1: Hm.

Silêncio.

2: Você tem saudade?

1: Do que?

2: Ai, que pergunta.

1: Do que? Fala.

2: Do meu café, sua tonta.

1: Nossa, não. Era horrível.

2: Eu nunca consegui fazer café direito, não sei por quê. Coloco o pó tudo certinho, água, e sai horrível. Parece terra.

1: Nem parecia terra.

2: A não, imagina.

1: Parecia areia queimada.

2: Nossa, que horror.

1: Mas eu gostava até.

2: Gostava?

1: Uhum.

2: Que bom. Você é a única pessoa kkkk.

1: Você não é boa de fazer essas coisas, né.

2: Não. Mas quem sabe um dia eu não aprendo.

1: Se você quiser, você aprende.

2: Mas não é querer. Querer eu quero. Só não tenho habilidade direito eu acho.

1: Claro que você tem habilidade. Todo mundo tem habilidade pra fazer café.

2: Eu não, pelo visto.

1: É só você querer direito.

2: Não é só eu querer, já falei.

1: Você sempre fala isso.

2: E você sempre fala que é só eu querer. E não é.

1: Ok.

2: É só você querer ajudar sua mãe também.

Silêncio.

2: Não é só querer.

1: Sim.

Silêncio.

2: Como tá seu livro?

1: Tá indo. Mas to parada com ele.

2: Por que?

1: A, sei lá. To sem vontade de escrever. A quarentena não ajuda.

2: Você escreve tão bem.

1: Obrigada.

2: Quando terminar ele me fala. Vou querer ler.

1: Se eu terminar, né.

2: É só você querer.

1: Por que você tá falando assim?

2: Assim como?

1: Desse jeito seu.

2: Não to falando de nenhum jeito.

1: Claro que tá. Você sempre fala assim.

2: Tá bom então.

1: Por que você é assim?

2: Assim como?

1: Desse jeito. Falando assim.

2: Eu sempre falo assim.

1: Não fala não. Só quando você quer.

2: Então isso eu quero?

Silêncio.

2: Eu to som saudade.

1: De que?

2: Ué... Você sabe.

1: Hm.

2: Você não tá?

1: To.

Silêncio.

1: Duas semanas já, né.

2: Sim. Bastante.

1: Mas já que passa dois meses e a gente nem percebe.

2: Pois é. Tomara que passe logo.

1: Eu não quero que passe não.

2: Por que?

1 encara 2.

2: Por que?

1: Você é doida?

2: A, vai tomar banho. Depois você fala que eu falo de não sei de que jeito.

1: Tá bom. Então é isso.

2: É isso o que?

1: É isso. Você é sempre assim. Você nunca vai mudar. Desisti já.

2: Desistiu de que, a gente nem tá junto mais, tá maluca.

1: Por que você quis conversar?

2 fica sem saber o que responder.

2: Porque eu quis.

1: A, entendi.

2: Nossa, você tá grossa hoje, hein.

1: Olha quem fala.

2: Olha isso! To chocada.

1: A, vai tomar banho.

2: É até legal.

1: O que que é legal?

2: Te ver assim.

1: Ué, por que?

2: Você não é muito assim.

1: Não sou mesmo, detesto isso.

2: Isso o que?

1: Ser desse jeito.

2: Por que?

1: Porque não é legal. Não gosto.

2: Mas é bom.

1: É bom?

2: É, pra extravasar um pouco. Você é muito fechada.

1: Sou, né.

2: Aham.

1: É verdade.

2: Mas você é bonitinha fechada também. É seu jeito.

1: É, mas não é nada bom.

2: Ser fechada?

1: Sim. Eu sou exagerada.

2: Um pouquinho só, mas é seu jeito.

1: É. Mas sinto que as pessoas me cobram um pouco disso.

2: Pra ser menos fechada?

1: Sim.

2: Mas você faz bem tudo que você faz. Isso que importa.

1: Obrigada.

Silêncio.

1: Eu to com saudade também.

Silêncio.

1: Você queria falar alguma coisa?

2: Não queria não.

1: Então por que quis conversar?

2: Atoa.

1: A gente combinou de não conversar, lembra?

2: Sim, eu sei.

Silêncio.

1: Mas tá sendo bom. Eu acho.

2: Eu acho que não.

1: Ué (ri). Mas por que chamou então?

2: Sei lá, sou louca.

1: Eu sou também. Todo mundo é, na verdade.

2: Pois é.

1: Acho que às vezes a gente se acha perfeito, sabe? Daí a gente fica julgando as pessoas como se elas tivessem que ser perfeitas, pelo menos o que a gente acha que é perfeito, né.

2: Sim.

1: E não existe perfeito, né. Acho que vem dessa mania nossa de querer tar no controle de tudo. Daí a gente cria essa ilusão de que a gente realmente tá no controle, e cobra isso dos outros também. Estar no controle. Fazer tudo do jeito que a gente imagina que seja certo.

2: A gente é bicho, né.

1: Pois é.

2: A gente esquece disso.

1: Sempre.

2: Bicho briga também.

1: Sim (ri).

Silêncio.

1: Ai, ai.

2: Será que algum bicho fica junto pra sempre?

1: Pra sempre tipo, se conhece e nunca mais se separa até morrer?

2: Isso.

1: Acho que não.

2: Acho que não também.

1: Mas eu não sei também, nunca pesquisei isso.

2: Acho que não deve existir não. Se a gente que é racional briga. Imagina os outros bichos que não são racionais? Devem brigar o tempo inteiro.

1: Pois é.

2: A diferença é que eles não julgam os outros, né.

1: Verdade.

2: E a gente briga muito por causa disso, de ficar julgando. Tem a ver com isso que você falou que ficar cobrando perfeição dos outros.

1: Sim. Não leva pra lugar nenhum, né.

2 dá um risinho.

2: Percebe que só de a gente tar tentando encontrar uma lógica nisso tudo já faz e gente achar que existe sim uma coisa que é “perfeita”? Porque se tudo tem uma lógica infalível então tudo é perfeito.

1: Nossa, é verdade. Não tinha pensado nisso.

2: Pois é.

1: Acho que tudo leva a alguma coisa, isso eu acho.

2: Então tudo tem sim uma lógica.

1: É, talvez.

Silêncio.

2: Nossa (ri).

1: O que?

2: A gente começou falando de café e agora a gente tá pensando na lógica da vida e se tudo é perfeito (ri).

1: Sim (ri também).

2: Só da gente ficar pensando nessas coisas a gente já não é perfeito.

1: Pode ser. Sei lá. Acho que nunca ninguém vai chegar numa resposta.

2: Ainda bem, né.

1: Sim.

Silêncio.

2: Minha mãe já que chega.

1: Já? Passou rápido.

2: Sim.

1: Mas foi gostoso até. Conversar.

2: Foi. Bastante,

1: Foi o certo? Não. Mas tá bom também. A gente não é perfeito.

2 (brincando): Ou será que a gente é?

1: A gente nunca vai saber.

Silêncio.

1: Então, até.

2: Até.

1: Melhor a gente não ficar conversando.

2: Também acho.

1: Então é isso.

2: É isso. Não vamos conversar mais.

1: Não vamos.

2: Até mais então.

1: Até.

1 desliga.

Silêncio.

2: É isso aí...

2 desliga.

FIM

APÊNDICE D – CENA “LAGOA AZUL”**de Diogo Rezende****LAGOA AZUL**

(Sentados na grama, ao lado de uma grande lagoa azul. O dia está lindo, com um céu azul e algumas nuvens flutuando. É um ambiente idílico.)

MARTHA: Que lago azul...

JOÃO: Pois é...

(Pausa)

MARTHA: Ontem cacei um alce.

JOÃO: Sério? E como foi?

MARTHA: Ah, foi bem legal. Meu pai me ensinou.

JOÃO: O Alce não era bravo?

MARTHA: Não não, era bem mansinho. Ele quase nem viu a gente na verdade.

JOÃO: Eu fico super apreensivo só de pensar que vou ter que aprender a caçar. Acho que não sirvo pra isso, sei lá.

MARTHA: Ah, eu já adoro. Me dá uma energia, sabe? Sei lá, parece que entro em outro mundo, tipo num transe.

JOÃO: Nossa, eu só de pensar já fico desesperado. Vai que o bicho pula em cima de mim e me mata, sei lá.

MARTHA (rindo): Você é muito medroso meu deus.

JOÃO: Devo ser. (ri levinho) Mas isso me deixa preocupado. Como é que eu vou ser adulto assim? Uma hora eu vou ter que caçar.

MARTHA: Um dia você vai aprender, você vai ver. Vai vir uma vontade assim, que vem em todo mundo.

JOÃO: Vem?

MARTHA: Acho que vem. Não conheço ninguém que não veio.

JOÃO: Hmm

(Silêncio)

JOÃO: Martha...

MARTHA: Oi.

(Pausa)

MARTHA: Que foi?

JOÃO: Ah, sei lá.

MARTHA: O que que foi?

JOÃO: Não sei. Às vezes eu sinto que não sirvo pra isso.

MARTHA: Pra isso o que?

JOÃO: Isso de fazer essas coisas, caçar, sabe? Queria que não precisasse fazer isso.

MARTHA: Mas todo mundo faz. Você vai gostar também.

JOÃO: É, tomara.

(Silêncio)

MARTHA: Sabe de uma coisa, vamos nadar?

JOÃO: Nadar?

MARTHA: Aham.

JOÃO: Mas a gente acabou de nadar.

MARTHA: Acabou nada, faz um tempo já.

JOÃO: Mas a gente acabou de comer.

MARTHA: Ai, João, vamos logo, para de ser preguiçoso. (Ela levanta e puxa ele.)

JOÃO: Ai, deus.

MARTHA (toda energética): Vamos! Vamos! Daí você aproveita e já vai treinando suas energias pra correr atrás de cervos, haha...

JOÃO: (dando um risinho): É...

(João se levanta. Ele bate nas pernas para tirar a sujeira. Martha já está lá na frente. Ele vai atrás dela.)

FIM